EL DISEÑO SE DEFINIO EN OCTUBRE

GERARDO MOSQUERA



EDITORIAL ARTE Y LITERATURA
CIUDAD DE LA HABANA, 1989

Edición / *Mari Cruz García*
Corrección / *Delia M. Sola y Marta Menéndez*
Cubierta / *Roberto Artemio*

Este título ha sido procesado en el Combinado Poligráfico «Alfredo López», e impreso en el mes de noviembre de 1989, «Año 31 de la Revolución», Ciudad de La Habana. 08-07.

Esta edición consta de 3 200 ejemplares.

EDITORIAL ARTE Y LITERATURA
Obispo no. 461
Habana Vieja
Ciudad de La Habana, Cuba

PRESENTACIÓN

Gerardo Mosquera ha dado muestras excelentes de su condición de crítico de arte, rico de información y certero apreciador de obras y corrientes que suele abordar con encomiable independencia de criterio. Parte, eso sí, de un concepto marxista leninista de la realidad, que no es lo mismo que rígido cartabón escolástico, sino visión del mundo y comprensión profunda de su expresión dialéctica en las diversas manifestaciones culturales. Entre éstas ninguna más actual y más dinámica que el diseño, que, en cuanto a nuestro país se refiere, resulta instrumento eficaz e indispensable en el esfuerzo común de la construcción socialista.

Mosquera parte de la definición del diseño en los días afiebrados de la Revolución de Octubre, cuando, entre contradicciones, fue surgiendo una nueva visión de la realidad. Como su propio autor nos advierte, su libro no es una historia, sino una «discusión viva, donde se aborda el pasado en el sentido literal del verbo: para saquearlo en función del presente». Y este presente es, ante todo, nuestro presente cubano y revolucionario, en el que el diseño adquiere extraordinaria importancia y, como en los días del gran Octubre, «la frialdad mecanicista» es superada por «la energía del diseño gráfico... hacia un esfuerzo social al fuego de la revolución».

Con este libro, Mosquera no sólo nos informa cómo y por qué «el diseño se definió en Octubre», sino que actualiza, de modo muy personal, las ardientes polémicas de entonces, cuyos ecos se extienden hasta hoy, advirtiéndonos que «el texto que sigue trata de ser marxista por su metodología y por su intención, y su crítica al movimiento moderno se inscribe en una tendencia generalizada en nuestros días, cuando tiene lugar un cambio dialéctico en el arte y el diseño». Se trata, pues, de un libro informado e inquietador, una excelente contribución, en suma, al insoslayable problema del abordaje estético de nuestra propia edificación socialista.

José Antonio Portuondo
25 de enero de 1987

las contradicciones que se dan en la definición o constitución del diseño: entre arte e industria, o entre belleza y función, y a las que se enfrentan unilateralmente en el pasado las concepciones romántica y utilitarista del arte. Contradicciones que tienen viejas raíces como lo atestigua el viejo Sócrates en un diálogo platónico, pero que sólo estallan con fuerza a partir del enorme desarrollo que las fuerzas productivas adquieren con la Revolución Industrial. Las contradicciones reales que el autor registra y que se agudizan sobre todo en nuestra época, tienen por base la estructura económico-social capitalista, y es precisamente en ese terreno histórico-concreto en el que se ponen en juego —en un nuevo juego— los valores estéticos. Se trata, pues, de investigar cuál es el nuevo destino de esos valores si es que no se han disuelto —como pretende cierta teoría y práctica— en la producción material.

Mosquera enjuicia críticamente las primeras y falsas soluciones con las que se pretendió —ya desde la Revolución Industrial— superar las contradicciones antes señaladas y que a modo de esquema pueden reducirse a dos: sacrificio de lo estético a lo funcional, o estetización en un sentido tradicional (embellecimiento) de la industria. Al descartarse una y otra, la solución verdadera sólo podía venir de la integración de los opuestos en una nueva síntesis que absorbiera lo estético y lo funcional. Era la solución que habría de culminar en el diseño. Ahora bien, como muestra a las claras el libro al presentarnos con todo detalle los avatares de la batalla que hubo de librarse para llevar a ella, la solución no fue nada fácil. Baste recordar a este respecto la tormenta que provocó, a fines del siglo pasado, el intento de conjugar los opuestos ya señalados en la construcción de la Torre Eiffel.

Luego, aunque parezca sorprendente, la solución habría de venir —como el libro muestra y demuestra convincentemente— más que de la industria, la técnica o la ingeniería, del propio arte. Mosquera subraya a este respecto el papel decisivo que desempeñó la vanguardia artística y, en particular, el futurismo y el constructivismo rusos. Ella fue no sólo la vanguardia en el arte sino avanzada en la formación de la nueva sensibilidad estética que permitía ver una síntesis o unidad allí donde tradicionalmente sólo se reconocían las antinomias insuperables de arte e industria, funcionalidad y belleza, estética y vida cotidiana. En este terreno, el autor se mueve con paso firme guiado por una idea fecunda: la de que el movimiento artístico moderno (y en especial lo que él llama la «cultura de la abstracción») conduce por obligación al diseño. Entendido éste como producción de bienes que atiende en su conjunto a requerimientos económicos, constructivos, funcionales y estéticos, el autor lo deslinda claramente del arte y la artesanía, a la vez que extiende el hilo común de la creatividad que los une.

El esclarecimiento de la naturaleza del diseño y el trazado de sus formas específicas (industrial, gráfico, escénico, ambiental, etcétera.), a los que el autor consagra largas páginas, constituyen la parte medular del libro. Ahora bien, como en toda verdadera investigación objetiva que, en difinitiva, es análisis de lo que hay de propio o específico en el fenómeno estudiado, o como viene a decir Lenin: análisis concreto de lo concreto, Mosquera insiste una y otra vez en hacer las distinciones necesarias, pues sólo a través de ellas

puede hacerse visible lo específico y, por tanto, lo concreto. Por supuesto, esto exige poner lo concreto —la formación histórica del diseño— en la realidad social correspondiente de la que lo ideológico es un componente intrínseco. De ahí que el autor se detenga en el significado ideológico del diseño en la sociedad capitalista para llegar a la conclusión de que, dadas las condiciones en que ahí se produce, no hay ni puede haber en él «neutralidad ideológica» alguna. Pero esto no exige —precisa el autor— compartir las posiciones ultraizquierdistas que, al elevar su carga ideológica burguesa al plano de lo absoluto, acaban no sólo con ella sino con el diseño mismo. Concluye, pues, acertadamente el autor que si es erróneo pensar que el diseño sea de por sí una alternativa revolucionaria, también lo es negar sus verdaderas posibilidades.

Antes hemos subrayado el papel que Mosquera atribuye al movimiento artístico moderno en la definición del diseño. Pero a juicio suyo, lo decisivo dentro de él —y a ello dedica casi la mitad del libro— es el papel que cumplió en ese proceso la vanguardia artística rusa. La luz que vierte sobre este punto se hace necesaria, ya que todavía hoy sigue siendo habitual inciar la historia del diseño con la Bauhaus *sin prestar apenas atención a los pasos dados por el VJUTEMAS y con él a lo que aportaron en este terreno los artistas rusos. Baste mencionar con este motivo el libro* El diseño industrial y su estética *(1968) de un tratadista tan conocido como Gillo Dorfles quien, al hacer la teoría y la historia del diseño, se permite no referirse una sola vez a lo que se hizo —antes o al mismo tiempo que en la* Bauhaus*— en la Rusia revolucionaria. Difícil es a estas alturas tapar el sol con un dedo, ese sol que Mosquera nos muestra en su libro en todo su esplendor. Y lo hace, pues de otro modo sería inexplicable «el diseño que se definió en Octubre», deteniéndose a fondo en las contradicciones a que tuvo que enfrentarse en una situación histórica dada: entre su utopismo estético y una descarnada realidad, entre sus posiciones avanzadas y el conservadurismo estético de las masas, entre su lenguaje nuevo y las exigencias de la comunicación social, etcétera. Contradicciones, en definitiva, entre el arte y la revolución. Sin idealizar la vanguardia artística, el autor desentraña sus intenciones y pone en la balanza sus logros y sus fracasos a la vez que describe las vicisitudes que arrostra en su nacimiento, apogeo y muerte.*

Claramente quedan marcadas en el libro las limitaciones de los objetivos utópicos de la vanguardia al chocar con la cruda realidad de los primeros años de la revolución. Sin embargo, no por ello el autor cierra los ojos a sus logros. Por el contrario, los hace resaltar precisamente en el terreno que más podía interesar a la revolución: la calle, las masas y la comunicación social. Como arte en la calle, de agitación y de masas podemos encontrarlo en el teatro, en las fiestas populares (especie de «happenings» políticos monumentales), en la propaganda, en la gráfica, etc. El libro de Mosquera ofrece, en este punto, una rica documentación gracias a la cual podemos saber que la contribución de la vanguardia artística en un terreno que parecía estarle vedado es mucho más original y efectivo de lo que suele reconocérsele. En suma, el material abundante y bien seleccionado en que el

autor apoya su investigación obliga a no exagerar el utopismo de la vanguardia artística y a mantenerlo dentro de sus verdaderos límites. Pero al reafirmar esto nos alejamos también un tanto del punto de vista del autor en el sentido que veremos un poco más adelante.

Limitado, pues, el utopismo citado, se afirma nuestra confianza en lo que una revolución socialista puede y debe dar estéticamente, ya que —como dice el autor— los vanguardistas rusos en los años de la revolución «fueron capaces en algunos casos de compatibilizar sus intentos como vanguardia con los requerimientos de la comunicación masiva». Y agrega que por su originalidad y creatividad lograron «salirse de sí mismos para acercarse a las masas». Esta imagen tan vívida y certera de la vanguardia que se sale de sí misma para acercarse a las masas no corresponde, por supuesto, no podía corresponder a la vanguardia que en Occidente se desenvolvía en un marco burgués; es la imagen de la vanguardia en las nuevas condiciones sociales que le abre la revolución. Al ofrecernos esa imagen, el libro contribuye a cerrar el paso a esa otra imagen, tan reiterada, de la vanguardia que se hace acreedora a su condena por decadente y burguesa o, en el mejor de los casos, por su irremediable utopismo.

Pero volviendo al diseño que «se definió en Octubre», subrayemos que el libro —de acuerdo con su título— logra poner de manifiesto el nexo entre el nacimiento del diseño y el nuevo espacio social abierto por la revolución. Y —como claramente demuestra el autor— en la forja de ese nexo corresponde un papel desicivo a la vanguardia artística rusa con su «cultura de la abstracción», y en especial al constructivismo, cuya grandeza en aquellos años traza Mosquera con vigorosos trazos. Y, como ya hemos apuntado, esa grandeza se nos hace más evidente al destacar el autor la función social que la vanguardia artística rusa cumple en torno a estos tres ejes: el arte en la calle, la propaganda y la producción material. Con este motivo, hace referencia al problema de la socialización del arte, en los términos en que se concibe hoy, problema que en verdad —como reconoce Mosquera— la vanguardia no llegó a planteárselo aunque proporcionó elementos para su formulación actual.

El libro aborda por último una cuestión que sigue teniendo vigencia y que suscita en nosotros con respecto al punto de vista del autor el alejamiento al que aludíamos anteriormente. Se trata del utopismo de la vanguardia. Ya vimos que Mosquera pone suficientes elementos en nuestras manos para corregir la idea de un utopismo a ultranza que serviría para descalificar fácilmente su intervención social. El autor vuelve a plantearse la cuestión, aunque ahora en términos más categóricos: ¿Pudo haber hecho más de lo que hizo? Y su respuesta —que aunque velada constituye un reproche— es que la vanguardia pudo haber hecho más de haber tenido un «mayor sentido de la realidad», lo que equivale a decir: de haber sido menos utópica. Pero veamos esta respuesta del autor con sus propias palabras:... «si la vanguardia hubiera tenido unidad, sentido práctico y mayor capacidad para evaluar la realidad habría conseguido una base social y política que dificultaría la acción de las causas externas y su derrota.»

Es aquí donde juzgamos conveniente mantenernos a cierta distancia del punto de vista del autor. En primer lugar por esta razón: porque en un experimento tan sorprendente como el de la Revolución de Octubre, difícil era que los artistas más avanzados tuvieran una capacidad para evaluar la realidad que no siempre tuvieron ni podían tener los dirigentes políticos más sagaces y realistas, ni siquiera el propio Lenin. En segundo lugar: porque mal puede aceptarse —como demostraría el curso posterior de los acontecimientos— que el fracaso histórico no estuviera determinado también por la imposición dictada por una política cultural que culminaría en el estalinismo. Creo que el propio libro, aunque no se detiene en el período en que esa política aflora abiertamente, proporciona suficientes elementos para llegar a esa conclusión.

El capítulo final del libro reafirma la tesis de Mosquera de que sin la «cultura de la abstracción» del arte moderno, que el autor nos muestra en toda su magnitud y riqueza, no se habría alcanzado esta gran conquista de nuestro tiempo que «se definió en Octubre». Lo que vino después no fue un enriquecimiento de lo conquistado sino «una contraofensiva del academicismo del siglo XIX *que se impuso por la fuerza al movimiento moderno, impidiendo su evolución». Pero, como dice también Mosquera, esta contra ofensiva no podía cerrar el paso a lo que estaba ya ganado para siempre: el paso del arte abstracto al diseño como forma de comunicación masiva dirigida a satisfacer necesidades sociales. Y así nos lo hace ver de manera convincente el libro al desplegar con toda amplitud los logros de los grandes diseñadores rusos.*

Cumple, pues, venturosamente Mosquera lo que se había propuesto: poner de relieve el papel decisivo que, en los años inmediatamente posteriores a la revolución, desempeñaron los artistas rusos en la definición del diseño. La realización de ese objetivo exigía alternar una rica documentación con una interpretación fundada y objetiva de los hechos, la información acuciosa con un meticuloso análisis y, por último, la valoración serena de un movimiento artístico tan unilateralmente ensalzado y condenado sin dejarse arrastrar por esquematismos y apriorismos. Sólo así se podía alcanzar lo que el libro en realidad ofrece: una visión rigurosa y a la vez viva de la singular experiencia estética que, en las difíciles condiciones del Octubre ruso, permitió transitar del arte más avanzado al diseño.

No quisiera poner punto final a estas páginas, sin detenerme aunque sea brevemente en algunas consideraciones de orden metodológico. En su introducción, el autor señala que se ha «valido del instrumental de la estética marxista» y que ha tratado de «ser marxista por su metodología y su intención». Los resultados alcanzados —la práctica una vez más— prueban que la intención se ha cumplido y que el método marxista ha sido aplicado ejemplarmente al estudiarse una experiencia histórica concreta: la definición del diseño en Octubre. En verdad, el autor ha aprovechado el instrumental teórico y metodológico que le ofrecía el marxismo: condicionamiento histórico-social de los procesos artísticos; papel de las contradicciones en ese condicionamiento y esos procesos; relaciones entre arte, ideología y sociedad así como entre producción material y producción artística,

etcétera. Pero lo que el marxismo ofrecía no determinaba lo que estaba por hacer en este caso: su aplicación a una realidad concreta, específica. Y esto es lo que ha hecho fructíferamente el autor. Para ello, y a la vista de tantos naufragios, ha tenido que navegar con cautela para sortear dos peligrosos escollos: uno, el de la especulación, y otro, el del sociologismo. Y de ambos se ha librado sin tener que caer —como han caído en más de una ocasión ciertos seudomarxistas— en el empirismo, en un caso, o en el idealismo, en otro.

Gracias al uso fecundo del método marxista, queda claro en el presente libro que el diseño sólo podía definirse como respuesta a necesidades sociales que ya no podían ser satisfechas manteniendo la separación entre funcionalidad y belleza, o embelleciendo la industria. Pero a la vez, la tesis marxista de la autonomía relativa del arte permite comprender cómo el movimiento artístico moderno, y su expresión concreta en las condiciones de Octubre, el arte de vanguardia conduce al diseño. La aplicación creadora del método marxista permite comprender asimismo que la búsqueda de la solución que sería el diseño, no era puramente exterior a las condiciones sociales —como en vano pretendía la vanguardia occidental— ni exterior al arte, como había postulado el funcionalismo extremo. El arte como arte había preparado una solución que, ciertamente, no sólo era artística sino social; de ahí las contradicciones y dificultades que surgen en el paso del arte al diseño. Sin embargo, y esto queda suficientemente claro en el libro, fueron los artistas y no los ingenieros o los técnicos, los adelantados o exploradores de esa nueva tierra estética que habría de ser el diseño.

Así, pues, a los méritos del libro antes señalados respecto al esclarecimiento y desarrollo del diseño en Octubre y del papel decisivo que en ello desempeñaron los artistas rusos de vanguardia, hay que añadir la aplicación ejemplar del método marxista en ese esclarecimiento. O lo que es lo mismo: la superación de los escollos citados de la especulación y el sociologismo al seguir, en el estudio de la experiencia histórica del diseño en Octubre, la vía concreta exigida por el movimiento mismo de lo real, o sea: la vía de la dialéctica.

Adolfo Sánchez Vázquez

México D. F., 8 de diciembre de 1986

ANUNCIO

Este libro enfoca el proceso de definición del diseño como actividad específica. Centra el análisis en su plasmación inicial de mayor amplitud: la ocurrida en los primeros años de la revolución socialista en Rusia, dentro de aquel esfuerzo tan singular de los artistas de vanguardia por unir el arte con la vida. No es una historia. Aspira a ser una discusión viva, donde se aborda el pasado en el sentido literal del verbo: para saquearlo en función del presente.

Buena parte del texto está dedicado a presentar la contradicción entre el arte y la industria a partir de la revolución industrial. La definición del arte como actividad autosuficiente es observada en esa perspectiva, junto con otros fenómenos propios de la escisión cultural traída por el desarrollo del capitalismo. Se enfatiza especialmente en la imposición planetaria de la cultura occidental, que, por paradoja, ha difundido la coexistencia de diferentes sistemas estético-simbólicos en nuestra época. Es una contradicción de la cultura moderna: cosmopolitismo y balcanización. En consecuencia, se puntualiza el relativismo de toda apreciación artística y estética. Si insisto en esto es porque se trata de algo a la vista de todos que sin embargo nos cuesta trabajo reconocer.

El estudio de la definición del diseño exige un deslinde teórico entre éste, el arte y la artesanía. Se efectúa aquí bajo el criterio de la estructura y el funcionamiento de cada uno de ellos, a partir de la separación entre los conceptos de lo estético y lo artístico. Esto pudiera tener alguna utilidad, aunque sea por proponer un esquema en un campo donde es frecuente la confusión, consecuencia de la proximidad entre las tres actividades y su imprecisa definición conceptual.

Un tema como el planteado en este ensayo no puede eludir una valoración del llamado movimiento moderno, es decir, el desarrollo de la vanguardia arquitectónica de principios de siglo, del cual formó parte, aunque bajo circunstancias muy particulares, el asombroso diseño del constructivismo. No puede eludirlo porque fueron precisamente las ideas y la práctica del movimiento moderno las que concretaron la definición del diseño.

El movimiento moderno realizó una ejecutoria de diseño sometida hoy a justa crítica, a la cual se unen también estas páginas. Pero esta ejecutoria, según se propone en el libro, no debe mezclarse con el concepto mismo de la actividad de diseñar, que es otra cosa, y el gran aporte histórico de aquel movimiento. Dentro de tal plataforma, el potsmodernismo no tiene por qué significar la negación del diseño, sino su enriquecimiento.

He tratado de bosquejar un cuadro sumario de la actividad de la vanguardia artística y arquitectónica rusa en medio de la revolución, y en especial de su «gran experimento» hacia una vinculación social del arte. La caracterización de aquel empeño, de sus alcances y de sus limitaciones, resulta aleccionadora para todo intento contemporáneo, y esto manda el análisis. A partir de él se presenta una tipología de los diferentes modos posibles de encaminar tan ambicioso rumbo.

Hay un examen específico de las primeras tentativas de diseño consciente en la URSS, contemporáneas de las del Bauhaus, los holandeses y el Esprit Nouveau, y con frecuencia más avanzadas. Se repara en el diseño gráfico, pues fue la rama de mayor desarrollo práctico en virtud de su proximidad a las artes plásticas y por haberla afectado menos la terrible situación de la industria soviética en aquellos años. Intento mostrar la dinámica de la definición del diseño dentro del proyecto de llevar el arte a la vida, y su nexos con el desarrollo de una «cultura de la abstracción» en Rusia.

Me he valido del instrumental de la estética marxista actual para enfocar estos problemas y muchos otros más que se fueron presentando en el camino. Quizás he trabajado en una frecuencia media entre la dimensión que ha sido llamada «especulativa» y el sociologismo. Este instrumental se emplea sobre varios aspectos del arte de las viejas y las nuevas vanguardias. Esto no tiene nada de particular. Pero sí, tal vez, el que se haga a favor. Incluso, por paradoja, puede resultar curioso que yo mismo sienta al libro formar parte —a su manera— de toda esta inclinación epocal que la amplitud del rubro potsmodernismo abarca bastante bien en sus aspectos más generales. Hasta por ser, en algunas facetas, un discurso «inclusivo» más que «exclusivo». No veo por qué hay que colocar fatalmente un signo de antagonismo monolítico e insuperable entre marxismo y postmodernismo. El texto que sigue trata de ser marxista por su metodología y por su intención, y su crítica al movimiento moderno se inscribe en una tendencia generalizada en nuestros días, cuando tiene lugar un cambio dialéctico en el arte y el diseño.

Esto es un ensayo, y, por tanto, un libro de ideas más que de exactitudes. Además, se ensaya desde un laboratorio generalizador, y en consecuencia esquemático. Desgraciadamente, todo esquema es una criba en cuyos intersticios se pudren pedazos enteros de la vida. Por otro lado, aquí se huye a la vez de la sistematicidad académica. Borges, en su relativismo extremo, ha dicho que «un sistema no es otra cosa que la subordinación

de todos los aspectos del universo a uno cualquiera». Espero que ensayar, generalizar y navegar un poco al garete no constituyan una fórmula demasiado inadecuada a un discurso polémico. Agradezco la cooperación de Marta Arjona, Beatriz Aulet, Antonio Hernández Albis, Víctor Malagón, Desiderio Navarro, Graciela Pantin, Umberto Peña, Roberto Segre, Luis Tormo, y en especial de Sara Fernández y Erena Hernández. A ellas dedico estas líneas de fuego.

27 de noviembre de 1984

CAPÍTULO I

LA EXPLOSION DE LA CATEDRAL

1. CÓMO EL ARTE SE LE ESCAPÓ A LA INDUSTRIA

Quizás el mayor logro del diseño durante la Revolución de Octubre consistió, simplemente, en *hacer* el diseño. La Unión Soviética de aquellos «años de fuego» fue una de las cocinas donde cuajó lo que hoy conocemos como diseño, una actividad nueva de paquete que resolvía la contradicción arte-industria y, con ella, uno de los problemas cruciales planteados a la cultura material y espiritual de su tiempo.

La contradicción arte-industria se había desenvuelto a partir de la revolución industrial, hito en el avance del modo de producción capitalista. Ella señala el tránsito de la manufactura y la fabricación artesanal al capitalismo industrial, cuando nacen juntos la industria y el capitalismo modernos.[1] Es una contradicción cuyas raíces y desenvolvimientos no son sólo técnicos, sino económicos, sociales, ideológicos y estéticos. Un fenómeno múltiple, nacido de una compleja situación de tránsito. Aunque la revolución industrial es su causa más visible, en ella actúa todo el conglomerado de factores que va a provocar un cambio histórico en la esencia del arte y en el carácter de su producción, circulación y consumo.[2]

La revolución industrial implica, entre otras muchas cosas, la sustitución del trabajo de la mano por el trabajo de la máquina, de la realización global, unitaria, por el trabajo compartimentalizado en procesos seccionados, de la obra hecha por los *arte*sanos, por los *arti*fices en favor del producto tecnológico. He subrayado el inicio de las palabras para hacer notar que hasta en ellas mismas se revela la oposición: de un lado el arte, del otro la técnica. De un lado la mano individual del maestro, del otro el troquel y los tornillos del ingeniero. De un lado el hombre plasmando su creatividad personal, en el marco de códigos que evolucionaban dentro de tradiciones ancestrales, garantes de una comunicación universal con su sociedad, y de otro los engranajes movidos a vapor fabricando *cosas* en serie.

Por otra parte, la industria genera un ambivalente aumento de la población de los objetos y una deformación manipulada —consumista— de las necesidades, inventando necesidades para crear objetos y creando objetos para diversificar *ad infinitum* la satisfacción de funciones básicas.[3] Se esta-

blece además un distanciamiento entre el objeto fabricado y su productor, y, también, entre aquél y el consumidor por vía de la quiebra de una relación más personal entre ambos. Se sientan la bases para la cosificación:

> El carácter misterioso de la forma mercancía estriba, por tanto, pura y simplemente, en que proyecta ante los hombres el carácter social del trabajo de éstos como si fuese un carácter material de los propios productos de su trabajo, un don natural social de estos objetos y como si, por tanto, la relación social que media entre los productores y el trabajo colectivo de la sociedad fuese una relación social establecida entre los mismos objetos, al margen de sus productores.[4]

Hasta entonces los objetos construidos por la humanidad, además de estar vinculados de modo estrecho con sus productores y consumidores, habían sido estéticos, poseían un costado sentimental, en el sentido de que el ser humano siempre deseó que aquéllos, a la vez que eficientes, resultaran agradables, próximos e impresionantes. Este objetivo era satisfecho por la sensibilidad individual del constructor, la sensibilidad colectiva de su medio social expresada en los cánones vigentes en cada etnocultura, la coherencia en la forma de concretar estos valores con los materiales, instrumentos y técnicas existentes en cada momento histórico, y la coherencia estructural del objeto para responder a la vez a su fin práctico y a sus simultáneos propósitos mágico-religiosos, representativos y estéticos. El artesano siempre era un artista y el artista era siempre un artesano. No existía distinción alguna entre ambos términos. Artesanos eran los pintores, los escultores y los arquitectos tanto como los forjadores o los carpinteros. Las diferencias eran sólo técnicas: unos se especializaban en una cosa y otros en otra. Unos se dedicaban a las imágenes religiosas, otros a brocar telas, otros a decorar capillas florentinas, otros a construir muebles, otros a retratar, otros a forjar armas, otros a crear joyas... Todos trabajaban dentro de una completa unidad cultural y la síntesis interdisciplinaria era frecuente en la Acrópolis, la catedral gótica o el palacio barroco. La jerarquización de quienes hoy llamamos artistas —dentro de un concepto diverso del de artesano o artífice— es un resultado histórico del proceso de autonomía del arte.

Como resultado de este proceso, el arte deviene una actividad en sí mismo, cuyo valor se tabula por la categoría de lo bello y cuyas funciones son ahora creadoras y expresivas en la primera instancia y no en la última, según había sido antes, pues son dirigidas exclusiva y directamente a la sensibilidad de los receptores. Aún en el Renacimiento, cuando en la cultura occidental se cumple la primera fase del proceso de independencia del arte como actividad específica, distinguiéndose la personalidad del maestro y estableciéndose la llamada pintura de gabinete, ni siquiera una obra extrema como *La Gioconda* era un cuadro y ya, sino un retrato encargado por un funcionario florentino para preservar el recuerdo de su esposa, según se acostumbraba en la era prefotográfica de la humanidad. El valor artístico dependía de otras funciones primarias del objeto, con las cuales aparecía sincretizado.[5]

Con el romanticismo, en cambio, un cuadro ya es un fin en sí. Lo que importa no es tanto representar algo como expresar creadoramente a través de la representación. Se desarrolla por primera vez la producción de valor artístico como propósito único, la artisticidad libre, desembarazada de todo cometido utilitario, religioso, oficial, en fin, extrartístico, como llamamos ahora lo que antes aparecía en unión consubstancial dentro del objeto. En la misma época de afianzamiento capitalista y revolución industrial, el arte se segrega como una actividad autonóma de los fines prácticos concretos de elaborar objetos de uso religioso, conmemorativo, decorativo, etcétera. Se convierte en una actividad centrada en la creación de imágenes *artísticas,* valiosas por ellas mismas más que por sus referencias exteriores, de «estructuras inútiles» (como las llamó Mayacovski), aptas para cumplir en exclusivo una función espiritual aislada específicamente en el largo proceso de diversificación de la conciencia.

Esta definición del arte como actividad para sí no debe confundirse con el concepto del «arte por el arte», aunque al producirse le haya dado origen por una reacción de bandazo. Este concepto se refiere a una actitud hedonística hacia la creación artística, que prioriza las búsquedas estético-formales sobre la formación significante del contenido. El arte como actividad autosuficiente sólo quiere decir que no estamos ya ante un *art for life's sake,*[6] como llama Basil Davidson al arte africano tradicional[7] (aunque no deje de ser también un *art for pleasure's sake*),[8] o sea, una actividad que debe desempeñar otras funciones además de las exclusivas del arte. Es una independización que no significa que el arte se convirtió en algo inútil, sino que su utilidad se circunscribió a funciones artísticas.

El arte en su sentido contemporáneo, como vía para satisfacer un «interés desinteresado», como «finalidad sin fin» —para decirlo en los famosos términos de Kant—,[9] fue tanto el fruto de este proceso de desgaje del sincretismo propio del pensamiento primitivo —un proceso de sofisticación de la conciencia—, como un resultado de compulsiones económicas y sociales: auge del capitalismo, con su conversión de todos los productos en mercancía, escisión social del artista, abatimiento de la producción artesanal en favor de la industrial, ruptura de la institución del mecenazgo, etcétera. Ambos costados interactúan, y es imposible separarlos. El arte se independiza por un refinamiento propio del desarrollo alcanzado por la superestructura, pero también por constricciones directas de la base económica. Y esto se precipita en aquel momento por una sincronía histórica entre ambos niveles, cuando el condicionamiento económico-social concreto favorece el brote de lo que ya había ido amoldándose por una concatenación evolutiva en el plano de la conciencia, fruto, en última instancia, de la propia evolución económica y social de la humanidad a lo largo de su agitada historia.

Hasta entonces el arte se había identificado con todo lo hecho a mano —aunque la mano ampliara su poder mediante alguna máquina—, y el término tenía connotaciones de habilidad, de maestría (maestro, palabra hoy rimbombante que seguimos usando para tratar a los artistas, los cocineros y los jefes de albañiles, era la antigua denominación del grado superior de los artesanos), de virtuosismo, de mano maestra. El arte era la

cualidad de las «artes», la capacidad para construir objetos de calidad. Objetos que, además, eran a la vez bellos y útiles. La mano poseía un prestigio que ha llegado hasta nuestros días. Cuando se pega a algunos zapatos o carteras un letrero encarecedor que proclama *«Hand Made»*, no se está diciendo en realidad que sean más bellos, cómodos o duraderos que los producidos en una fábrica. Se está subrayando el prestigio de lo individualizado, de lo anticosificado, de lo hecho en un grado más directo por un productor para satisfacer a un usuario, donde aquél ha materializado en forma más inmediata sus esencias humanas. Se está diciendo que son zapatos y carteras «artísticos» como los anteriores a la era de la tecnología.

Tras la revolución industrial, con la drástica reducción de la actividad artesana, van desapareciendo las «artes» en su mayoría, o quedan restringidas a zonas subdesarrolladas o a desempeñar un rol marginal, especial o suntuario, conservándose hasta el momento actual en calidad de confecciones más o menos exóticas. Es verdad que iba aflorando a la vez la llamada «artesanía surgida del progreso técnico» (electricistas, especialistas en prótesis, fotógrafos, instaladores de aparatos sanitarios...),[10] pero en lo fundamental se trata más bien de oficios técnicos de la rama de los servicios que de un artesanado productor, como el que fue desplazado por la industria. En todo caso, esta «artesanía» moderna es otra cosa, un fenómeno nuevo que poco tiene que ver con el viejo sistema productivo del artesanado, y sí con los requerimientos de la sociedad industrial.[11] Porque a partir del siglo XVIII el desarrollo de las fuerzas productivas había entrado en contradicción con la individualidad de la producción artesanal, y ésta iba resultando aplastada por el colectivismo de las grandes fábricas y el aumento del consumo.

Era un destino que parecía amenazar a todas las artesanías, incluidas aquellas que empleaban el pincel, el óleo y el lienzo, a pesar de que ya hubieran comenzado a guardar ciertas distancias, poniendo una mayúscula o un adjetivo jerárquico en sus nombrea. Las «Artes»,[12] «Artes Mayores» o «Bellas Artes» —como empezó a llamárselas para elevarlas sobre las demás a partir del Renacimiento, pero sobre todo con la fundación de las Academias de Bellas Artes en los siglos XVII y XVIII— estaban corriendo un riesgo semdjante. Y no porque los pintores y escultores se vieran afectados durante un tiempo de tránsito por el desbarajuste en las estructuras de circulación de sus productos, así como en razón de las afectaciones sufridas por la aristocracia, la Iglesia y otros clientes habituales. El mayor peligro radicaba en el desarrollo de tecnologías que usurparon, gracias a sus ventajas económicas y sus posibilidades de difusión —e incluso en virtud de su novedad misma—, algunas funciones ancestrales de las «Artes» con mayúscula. Ocurrió así con las nuevas técnicas de impresión y con la fotografía. Esta última dejaba fuera de competencia a la pintura en muchas de las tareas que eran su razón de ser, basadas en su poder para brindar una ilusión de la realidad, el cual, por supuesto, no podía alcanzar al de la fotografía, que llevaba ventaja además por su reproductibilidad, su rapidez, su bajo costo y su veracidad documental.[13] No conforme con esto, ella da un paso más allá, según plantea uno de nuestros grandes exagerados: «La

fotografía y el cine han abolido el realismo como cosa demasiado fácil, se colocan ellos mismos en el lugar del realismo.»[14]

Pero las «Artes» tenían el carapacho duro. O sería más exacto decir que endurecieron rápidamente su carapacho. Y hasta se envalentonaron. Lejos de acercarse a los métodos y posibilidades de la tecnología —eso no ocurrirá hasta el siglo XX—, reaccionaron no sólo proclamando su artesanalidad más tradicional, sino hiperbolizando su sentido individual e irrepetible frente al anonimato uniforme de la fabricación en serie. Señalaba Walter Benjamín que la técnica de la reproducción —traída por la industria— «sustrae lo reproducido al ámbito de la tradición».[15] Las «Artes» se salvaban salvando su tradición artesanal, pero en virtud de ofrecer, gracias a ella, un producto nuevo (o mejor sería decir renovado), fruto de sutiles mutaciones cualitativas, una «mercancía» que a la industria le resultaba difícil poder fabricar: la Obra en calidad de mensaje sensible «artístico» de exclusiva función en el dominio de la conciencia. Es decir, un «cuadro» en vez del retrato de Monna Lisa di Antonio María di Noldo Gherardini, esposa de Francisco de Zenobi del Giocondo, canciller de Florencia; una «escultura» en vez de una imagen de culto...

¿En qué apoyaban este desafío? Su carapacho era el mismo concepto moderno del arte como actividad independiente *a priori* de todo requerimiento material, actividad del carácter espiritual más sofisticado a pesar de exigir trabajo físico y concretarse en artefactos materiales. Dadas sus funciones expresivas, sensibles y hedonísticas, el arte era por fuerza un resultado de las cualidades personales, subjetivas, de cada *autor*. Surge entonces la categoría de «artista», diferente a la de «artesano», paradójicamente para justificar la artesanalidad del trabajo que realizaba ese «artista» frente a la invasión de la tecnología eliminadora del artesanado, tanto como para enfatizar en su condición espiritual. Ya no se habla de pintores, escultores y arquitectos como decía Vasari, sino de artistas. El arte del artista es muy diverso del arte del artesano, porque es un trabajo autosuficiente, centrado en los conceptos de «creación», «expresión» y «desinterés». El artista sólo produce arte (producción subjetiva, emocional, difícil de industrializar) mientras el artesano hace zapatos, vajillas y tejidos (producción industrializable). El artista «crea», el artesano produce creadoramente, el obrero produce. En un extremo subjetividad libre, en el otro objetividad mecánica. De ahí que William Morris sostuviera, como muy reveladoramente expresa Pevsner, «que no habría manera de salvar el arte de su aniquilamiento por la máquina, hasta que el artista volviera a convertirse en artífice y el artífice en artista».[16] Sobre el carácter de las bases de este tipo de segregación, el romanticismo —primer movimiento condicionado por el desarrollo del capitalismo industrial, y primero también en escindirse de los valores sociales de su época y aún en oponerse a ellos—[17] mitifica aquellas cualidades subjetivas individuales del productor artístico, imprescindibles a la esencia del nuevo concepto de arte. El mito del «creador» se apoya en términos como genio, inspiración, libertad, iluminación, etcétera. Junto con él se arraiga al mismo tiempo la divinización de las características y posibilidades únicas del arte, convertido en algo casi mágico, ideal,

insubordinado de toda constricción práctica o material. Friedrich Schlegel proclamaba:

> Lo que son los hombres entre las demás criaturas de la tierra, eso mismo son los artistas entre los hombres... Son brahamanes de una casta distinta, pero no lo son de nacimiento; lo que los ennoblece es una acción libre sobre sí mismos.[18]

El artista es ahora un iluminado, un brujo moderno, aunque en el período de tránsito se vea obligado a convertirse en un paria social, por no encajar sus enrevesados productos en un sistema joven y bárbaro que quiere convertirlo todo en mercancía. Cuanto más alta es la valoración que tiene el artista de sí mismo, menos es su posibilidad de realizarla socialmente. Sólo que lo exacto es reconocer que el detonante de esta autosobrevaloración es el peligro de obsolescencia del arte durante un tiempo de cambio, y la subsecuente dificultad para su integración social. La situación es ambivalente: la burguesía desprecia al arte porque en aquel momento no sirve para nada práctico. Pero esta misma inutilidad es la que salvará al arte y, más aún, hará subir al tope el puntaje de su valor mercantil.

En otras etapas de la historia, el artista (maestro pintor, maestro escultor, maestro arquitecto) había disfrutado de reconocimiento social. Por paradoja, la moderna mitificación del arte y del artista nacen en el período del primer capitalismo industrial, cuando tal reconocimiento se coloca quizás en su nivel más bajo. Al principio es sólo una autoglorificación en respuesta a la dificultad para integrarse a la nueva situación social. Es un gesto de rebeldía, una trinchera en contra de la corriente. El artista se salva de ser barrido por la producción industrial de mercancías porque encuentra la forma de enfrentarse a ella mediante un nuevo concepto del arte. La posterior asimilación general del nuevo mito de la creación fue una victoria incondicional de los artistas rebeldes. Este triunfo, por supuesto, se fundamentaba en el grado de especialización alcanzado en su época por la conciencia social. Aunque en el plano económico-social más inmediato pareciera oponerse a la ola del desenvolvimiento histórico —peculiarizado por la mercantilización y la serialización—, correspondía a un desarrollo del plano superestructural cuyos avances eran precipitados por las propias contradicciones en la infraestructura.

Por una de esas astucias de la historia, los artistas «malditos», sin conciencia de ello, al imaginarse en la bohemia estaban salvando la profesión con el único argumento mediante el cual podían salvarla. Su defensa de la libertad incontaminada del arte fue una heroicidad histórica. Casi siempre se la ha visto como una postura ética, enfrentada al pragmatismo y al afán de lucro burgueses. Con su hambre, sus borracheras y su tuberculosis, el pintor «maldito» no sólo defendía los valores humanos no cuantificables de su arte contra la mercantilización de todas las esferas de la vida, no sólo proclamaba su individualidad libre frente a la colectivización. Con su sacrificio personal desafiaba también a la tecnología, a la fabricación en serie, a la reproducción mecánica. Pero, por otra paradoja más sutil, a

la vez sentaba históricamente las bases para que en el futuro la artesanía «Arte», además de no ser barrida por el avance de la era industrial, pudiera entrar en la circulación capitalista de mercancías bajo sus propias condiciones. Esta contradictoria ganancia no ha sido escrita en el Haber —¿o en el Debe?— de quienes salvaron al arte de ensuciarse con aquella época de humo, grasa, explotación a vapor, intereses bancarios, *slums*, dinero y proletarios en serie. Ellos hicieron que los artistas tomaran conciencia de grupo social en sí y para sí. Fueron los mártires de los ideales éticos del artistado, y lo fueron también de sus reivindicaciones económicas. Gracias a esto, Sandro Chia puede pintar hoy un cuadro como le da la gana, con exactamente los mismos materiales y procedimientos que empleaban sus remotos antepasados, y cobrar un precio muchas veces mayor que el que jamás le pagaron a Leonardo, quien, de contra, debía obedecer un encargo. Y es que el precio se le paga tanto por esa libertad de su genio único como por el lujo del *hand made* a estas alturas, que hace posible un producto individualizado por completo y que requiere esta individualización para crear su valor de uso: el mensaje artístico, plasmado en la «libertad» de la «obra única», contrapuesta a la «cosa» seriada y normada de la producción industrial. Los pintores, los escultores y los grabadores son fósiles vivientes, pero adaptados de modo perfecto al medio. Son los únicos productores de nuestra época que trabajan con técnicas milenarias —y hacen dinero. Por eso a nadie le extraña que a estas alturas Henry Moore viva de tallar piedras, y, sin embargo, ni a un loco se le ocurre dedicarse a la fabricación de cuchillos de pedernal.

¿Radica la cuestión en que la escultura no era industrializable y los cuchillos sí? No exactamente. La escultura —como la pintura— es industrializable a través de moldes, matrices, etcétera. Hay ejemplos muy notables a lo largo de eso que hoy, desde nuestra perspectiva moderna, llamamos historia del arte. Uno muy elocuente, de hace más de dos mil años, son los seis mil guerreros de terracota que acompañaban la tumba del emperador Qin Shihuang, que están siendo desenterrados desde 1974 en China. Se supone que cada uno de estos personajes de tamaño natural, que aparecen en orden militar con sus armas y sus caballos de arcilla, sea un retrato de un miembro de la guardia imperial. Pero sólo el rostro. Los cuerpos fueron fundidos en serie mediante moldes, y no se diferencian unos de otros dentro de tres o cuatro tipos seriados. Las cabezas, moldeadas aparte, han sido trabajadas posteriormente con el fin de individualizar sus rasgos, y ensambladas después en los cuerpos.[19] ¡Es una industrialización del arte realizada antes de nuestra era, que combina la producción en serie y la compartimentalización con el acabado manual de los detalles significativos! Sólo una industrialización semejante podía satisfacer la necesidad religiosa y representativa de aquel unificador de los estados guerreros chinos, quien —demostrando su sabiduría—, quería marchar a la vida eterna acompañado por un ejército.

Es cierto que la industrialización de la pintura o la escultura puede hacer perder el grado de sofisticación que se alcanza en la obra única. Pero las necesidades de la economía y el desarrollo social forzaron a que

no se vacilara un instante en abandonar todo el refinamiento magistral de los oficios precapitalistas. El bordado se sustituye por el estampado, la platería por el plástico, los armarios creados cada uno como obra única por la labor combinada de maestros ebanistas y maestros broncistas, con sus marqueterías y pirograbados, se cambian por un hueco en la pared llamado *closet*... y así sucesivamente. La pintura y la escultura corrían también el riesgo de ser dejadas atrás por la rueda del avance histórico. Pero convirtieron el peligro en victoria. Gillo Dorfles comenta que el producto artesanal está destinado en nuestros días a devenir cada vez más una «obra de excepción», y concluye que «la artesanía será reducida en breve a un género de producción del todo análogo a aquél de la pintura y la escultura, tendiente a la creación de objetos únicos e irrepetibles».[20] No se da cuenta de que la pintura y la escultura son ramas de la propia artesanía que se anticiparon a este proceso (fortificándose desde el primer momento en su carácter de «obra de excepción» para contraponer sus valores a los de la obra de norma de la industria). Según veremos más adelante, es el desenvolvimiento del sentido de exclusividad el que permite hoy al resto de las artesanías, productoras de objetos utilitarios, sobrevivir a la industria y hasta enfrentarse a ella. El sentido de exclusividad se apoya en una priorización de valores estéticos, simbólicos y representativos sobre los valores de uso práctico, aproximando el consumo de los artículos al tipo de consumo «espiritual» de la obra de arte.

Volviendo al arte, en ningún caso se observa mejor la reacción que en el grabado. En sí mismo es una técnica de reproducción industrial, aparecida como uno de los posibles sustitutos de la vieja pintura. El grabado forma parte de la industria de la imprenta, «en un principio no fué ni quiso ser más que un procedimiento destinado a sustituir el trabajo de los calígrafos y dibujantes».[21] Es el enterrador de las iluminaciones medievales igual que los tipos móviles lo fueron de los calígrafos y copistas. Su tarea es ilustrar libros, hacer estampas religiosas y otros artículos. Era pues de pensar que con el auge capitalista y la revolución industrial de finales del XVIII, el grabado desarrollara sus posibilidades técnicas para la multiplicación, industrializándose al máximo. Eso hizo, en efecto, pero perdiendo su nombre. Hoy nadie llama grabado a las historietas impresas ni a las ilustraciones de una revista. Porque el grabado se bifurcó. Por un lado evolucionó con todos los avances tecnológicos, es decir, se industrializó para cumplir sus funciones «ancilares» al ritmo del desarrollo productivo, y dejó de ser grabado como la platería dejó de ser platería. Por otro, no obstante, momificaba con plena conciencia las viejas técnicas para dedicarlas a una producción nueva: hacer «grabados», es decir, estampas individuales numeradas y firmadas a mano que ya no eran una imagen religiosa, una caricatura para la prensa ni una ilustración para un texto, sino «obras de arte».

Estos nuevos objetos visuales basaban su («inútil») estructura comunicativa en los refinamientos de que era capaz la artesanalidad de las técnicas tradicionales, conservadas así hasta nuestros días —y aún resucitadas— con el fin de producir «Arte», aunque ya resulten del todo obsoletas para las «artes». De este modo, el viejo grabado, por un camino, se disolvió

en la tecnología poligráfica; mientras, por otro, congeló su desarrollo técnico, y su propio nombre, para convertirse en un arte que hoy llamamos grabado aunque se trate de algo muy distinto de lo que en el siglo XVI se denominaba con esa palabra. Lejos de sustituir a la pintura, se transformó él mismo en pintura, se disfrazó de pintura, se volvió un *travesti* pictórico. Un dualismo semejante se estableció en la cerámica, dividida en «industrial» para producir vajillas moldeadas, y «artística» para crear objetos manuales próximos al concepto actual de escultura, o identificados con él, aún cuando sobreviven algunas estructuras utilitarias ancestrales de la alfarería (el plato, el jarrón) despojadas de todo sentido práctico.

Nuestro grabado «artístico» porta una contradicción: es un medio de reproducir que autolimita sus posibilidades de reproducción. El hecho mismo de numerar las copias, reducir las tiradas y romper la matriz parece estar diciendo: «Perdónenme, sé que soy un medio de reproducción, no puedo evitarlo. Pero, fíjense, juro que sólo he imprimido doce copias, ni una sola más, y destruí la plancha. Así lo hago constar de puño y letra, bajo firma. No me pueden negar que he hecho mi máximo esfuerzo por aproximarme a la divina pintura. Pido disculpas, pero es todo cuanto he podido conseguir. Con un poco de buena voluntad tal vez pudiera considerarse a cada una de estas doce copias como un original, aunque se vendan más baratas que un dibujo o un cuadro. Por favor, denme un lugarcito en los museos y en Madison Avenue.» El grabado, para convertirse en arte, no podía quedar fuera del mito de la obra única, uno de los ingredientes básicos del nuevo concepto del arte. Y entra en él contradiciendo su propia esencia: la reproductibilidad. El fenómeno de considerar «originales» cada una de sus copias es un sofisma absurdo que revela sus esfuerzos para dejar de ser artesanía industrializable y devenir «creación artística», es decir, artesanía imposible de industrializar. Esto ocurre no sólo cuando emplea sus técnicas antiguas embalsamadas al efecto. El asunto resalta aún más cuando el grabado adopta tecnologías modernas, capaces, como el *offset*, de la más alta reproductibilidad industrializada, con un sentido manual y dentro de tirajes limitados. De este modo, la tecnología del *offset* —inventada para la impresión en serie— es obligada a la creación de «obras de arte», que, por supuesto, son «originales» que participan del aura de la «obra única». Naturalmente, en cambio, a nadie se le ocurriría considerar como tal la portada de un libro impresa en *offset*, por muy buena que fuese. Es algo lógico en virtud de la existencia de una actividad especializada llamada arte, para la cual pueden adaptarse hasta tecnologías hijas de la industria, siempre y cuando renieguen de su madre, renunciando aunque sea en parte a sus funciones «industriales». Ocurre hasta con la fotografía, que ya ha especializado, entre sus muchas funciones, la de «medio creativo de expresión», es decir, la fotografía artística deslindada de la informativa, documental, poligráfica, científica, etcétera.

El arte no sólo ha momificado la artesanía: también ha artesanalizado la industria. Lo que el grabado lleva a cabo con los procesos de fotoimpresión constituye un ejemplo único. En el siglo XX la plástica ha asimilado con frecuencia recursos de la tecnología y ha intentado hasta la reproduc-

ción en serie. Pero lo hace siempre para sí, en beneficio propio. Casi nunca «industrializándose», más bien «artesanando» la tecnología. Esfuerzos como los de Otero, Soto o Schoffer al construir obras con medios tecnológicos, y de Vasarely[22] o Le Parc al buscar la obra reproducible, fueron y son valiosísimos. Pero, además de su carácter limitado y excepcional, y de haberse interrumpido hoy asaz su órbita ante su dificultad, se trata más exactamente de un movimiento de traer la industria hacia el arte, para ponerla a su disposición, que de llevar el arte a la industria, para crear de acuerdo con sus requisitos. Con esto no deseo restar valía a tales realizaciones, sino precisar su carácter de acuerdo con el tipo de problemas que aquí se analizan. En realidad, es muy difícil que pueda ser de otro modo. Porque las estructuras de producción, circulación y consumo del arte han sido establecidas y funcionan a partir de conceptos como la obra única, el original, el *star system*, la exclusividad, el acabado artesanal y otros que en su momento permitieron «salvar» y definir lo que hoy llamamos artes plásticas precisamente bajo el recurso de impedir su industrialización. Hoy, cuando algunos artistas intentan industrializar su trabajo, tropiezan con este escollo, que más que artístico es sociológico, pues se trata menos de las dificultades que ofrece la condición en sí del arte identificada con la creación imaginal autónoma, la subjetividad y otros requerimientos definitorios, que de las contradicciones con los circuitos comerciales del arte. Producir industrialmente es una actividad muy socializada, que requiere inversiones, esfuerzos e intereses colectivos, tecnologías especializadas y otras muchas cosas que van más allá de las intenciones de algún artista, pues dependen de todo un sistema de cosas establecido. O sea, el problema está menos en la resistencia que pueda ofrecer la noción actual del arte —a pesar de su génesis antindustrial—, que en la inercia procedente de la escisión entre el circuito artístico y el circuito industrial. Es uno de los precios que debe pagar ahora el arte por haber llegado a ser lo que es.

Hemos visto la derrota tecnológica de la artesanía convertida en victoria artística. La artesanía conservada como arte, vencedora como antitecnología. El arte como especialidad no industrializable, sus funciones dependientes de la creatividad individual. La pintura al óleo o la escultura en mármol o cualquiera de sus hermanas, que hubieran podido llegar a nuestra época como una producción de lujo conservada por tres o cuatro talleres —seguramente italianos—, del mismo modo que la porcelana o las monturas repujadas, se aseguraron así un terreno donde la industria no podía penetrar —aunque a estas alturas ellas se vean dificultadas a su vez para introducirse en la industria—. Y no cabe duda que lo cultivaron bien. Hoy, cuando las artesanías van quedando limitadas cada vez más al orbe del subdesarrollo, después que el diseño y la arquitectura racionalistas han liquidado una buena parte de sus remanentes en el mundo industrializado,[23] el número de artistas plásticos parece, en cambio, cuantioso y en crecimiento, igual que su mercado lucrativo. Por supuesto, en números relativos, sin admitir comparación con el volumen de la industrializada «cultura de masas», que se vale de medios de multiplicación tecnológica y de difusión masiva. El arte consiguió coexistir con la industria, pero cada uno dentro de un

reparto territorial delimitado por fronteras rigurosas: de aquí para allá el espacio enorme de la industria, de aquí para acá la pequeña parcela del arte.

2. LA BALCANIZACIÓN DE LA CULTURA OCCIDENTAL

Pero la contradicción arte-industria tiene raíces más complejas. El establecimiento del capitalismo industrial fue quizás el mayor trauma social de toda la historia. La ruina del campesinado como consecuencia de la revolución agraria, y del artesanado a causa de la revolución industrial, apresuró la formación masiva del proletariado, necesaria para el desarrollo de las nuevas industrias. Es la culminación de todo «el proceso histórico de divorciar al productor de los medios de producción» que Marx analizó en el famoso capítulo XXIV de *El capital*, describiendo los «procesos idílicos» de la acumulación originaria de capitales: expropiación, conquista, esclavitud, desalojo...

Crecen las ciudades a expensas de la población del campo. Aunque esto siempre fue así, no lo había sido la amplitud del movimiento, «que se producía en toda Europa, desde los Urales hasta el Atlántico, moviendo unos grupos cada vez más numerosos»,[24] a tal punto de constituir una «característica típica de esta época».[25] Se inicia un proceso de urbanización creciente que continúa en nuestros días —al extremo de que en el mundo subdesarrollado la ciudad-puerto, neoplásica como en ninguna otra parte, se ve impedida de asimilar la inmigración rural, que se le pega alrededor en las «villas miseria»— y que facilita el desarrollo, por un lado, de la burguesía, y por otro, del proletariado y el lumpen-proletariado. Surge la ciudad industrial como centro que agrupa a las grandes fábricas, sus redes de transporte y de comunicaciones y sus edificios-barracones.

En ella se hacinan los antiguos campesinos y artesanos, separados en forma traumática no sólo de sus medios de producción, sino de sus lugares y modos de vida habituales, constituidos a través de una larga tradición cultural. Los nuevos proletarios eran despojados así tanto de su propiedad económica como de su propiedad espiritual, al quedar desgajados de su cultura tradicional, viéndose obligados a subsistir en un medio como brotado de la nada, improvisado, artificial, deshumanizado. Charles Dickens lo pintó muy bien en su descripción de Coketown, en la novela *Tiempos difíciles*:

> Era una ciudad de ladrillos rojos, o mejor de ladrillos que hubieran sido rojos si el humo y la ceniza lo hubieran permitido; pero tal como estaban las cosas, era una ciudad de un rojo y negro innatural como la cara pintada de un salvaje. Era una ciudad de máquinas y altas chimeneas de donde salían sin solución de continuidad interminables serpientes de humo que jamás conseguían deshacerse. Tenía un canal negro, un río color púrpura por los barnices malolientes, y amplios grupos de edificios llenos de ventanas, donde todo era un continuo golpear y temblar, donde los pistones de las máquinas de vapor se movían

arriba y abajo, monótonos, como la cabeza de un elefante en medio de una locura melancólica. Tenía muchas calles anchas, todas iguales unas a otras, y muchas callecitas aún más parecidas entre sí, donde vivían personas igualmente parecidas las unas a las otras, que salían y volvían todas a la misma hora, con el mismo pisar sobre el mismo empedrado, para hacer el mismo trabajo; personas para quienes cada día era igual al día anterior y al día siguiente, cada año el duplicado del año pasado y del año sucesivo... Nada hubierais visto en Coketown que no hubiese sido estrictamente laboral. Si los miembros de una secta religiosa construían allí una iglesia —como habían hecho los miembros de dieciocho sectas— lo hacían como un pío depósito de ladrillos rojos, sobre el cual algunas veces (pero solamente en los ejemplos más altamente ornamentales) aparecía una campana en una especie de jaula de pájaros... Todos los rótulos de la ciudad estaban escritos de la misma manera, con severos caracteres blancos y negros. La cárcel hubiera podido ser el hospital, el hospital hubiera podido ser la cárcel; el Ayuntamiento hubiera podido ser una u otro o los dos juntos, o no importa qué otra cosa, ya que los respectivos detalles arquitectónicos no indicaban nada en contra.[26]

Ruskin —junto con Pugin, el primer crítico ambiental de esta situación, y cuyas ideas reflejan a las claras las contradicciones multivalentes de la época— concluía sombríamente:

con la isla cubierta de fábricas y chimeneas, sin árboles, sin jardines, con el humo que ha hecho inservible la luz del sol, trabajando siempre a la luz del gas, sin un acre de territorio libre de máquinas, bajo estas circunstancias, ni diseño, ni ningún otro desarrollo de las bellas artes será posible.[27]

Tal era el ambiente.

Si, por un lado, las capas oprimidas de la población eran deculturadas al ser convertidas en proletariado industrial y concentradas en las ciudades, a la vez que se perdía el acervo artesanal, y las clases hegemónicas se veían forzadas a lanzar por la borda el lastre de muchas tradiciones para salir adelante en la lucha económica y política, por otro los especialistas de las «Bellas Artes» al defenderse de la industrialización estaban de hecho limitando su posibilidad de difusión social en los nuevos tiempos. Al evitar la tecnología salvaban todo el acervo de sutilezas manuales y subjetivas —y aún las complicaban al máximo, como una reacción—, pero reducían el ámbito de su movimiento e influencia. La pintura y la escultura, igual que la literatura, iniciaban un camino por donde tendían a volverse cosas cada vez más esotéricas, que con frecuencia no comprendían bien ni las capas «elevadas» de la población, sino casi únicamente los propios artistas y sus amigos. Las artes se habían refugiado en un carapacho, y una de las consecuencias de todo carapacho es la incomunicación, en especial si se trata de un carapacho de marfil.

Para empeorar las cosas, era un proceso de alejamiento doble, que establecía un abismo profundo entre dos conceptos antes no tan bien definidos y que expresaban una diferencia, pero no una incomunicación: culto (elevado) y popular (plebeyo). En una dirección la cultura «culta» devenía la acaparadora del acervo espiritual de toda la historia humana, y se volvía algo cada vez más especializado y elitista. Esta corriente avanzó como una bola de nieve, y ha llegado a esa centaurización del arte que Harold Rosenberg describió en uno de los análisis más brillantes que se hayan hecho sobre la cultura artística actual.

> Una pintura o escultura contemporánea es una especie de centauro —mitad materiales artísticos, mitad palabras. Las palabras son el elemento vital, energético, capaz, entre otras cosas, de transformar cualquier materia (plástico, tubos de neón, cuerda, rocas, tierra) en material artístico. Es esta sustancia verbal la que establece la tradición visual en que una obra particular va a ser vista —lo que sitúa a Newman en la perspectiva del expresionismo abstracto más que en la del diseño del Bauhaus o la abstracción matemática. [...] Una pintura avanzada de este siglo inevitablemente levanta en el espectador un conflicto entre sus ojos y su mente; como Thomas Hess ha indicado, la fábula de las nuevas ropas del emperador resuena en el nacimiento de todos los movimientos de arte moderno. Si el trabajo en una nueva modalidad va a ser aceptado, el conflicto ojo-mente debe ser resuelto en favor de la mente; esto es, del lenguaje absorbido dentro de la obra. Por sí mismo, el ojo es incapaz de penetrar en el sistema intelectual que hoy distingue entre los objetos que son arte y aquellos que no lo son. Dada su primitiva función de discriminar entre las cosas en un supermercado y en las autopistas, el ojo reconocerá a un Noland como un diseño textil, a un Judd como un montón de depósitos metálicos —hasta que el ultrajante filisteísmo del ojo sea doblegado por el zumbido de las fórmulas [...]. Casi no es una exageración decir que los cuadros son percibidos hoy con los oídos. [...] Para ser calificado como miembro del público artístico, un individuo debe estar en sintonía con las apropiadas reverberaciones verbales de los objetos en las galerías de arte, y su mecanismo receptor debe ser constantemente ajustado para oscilar hacia nuevos vocabularios. [...] El arte es el producto de una etiqueta, y descuidar su armazón de tipo intelectual, reduciéndolo a su dato físico, es un acto de barbarie semejante a usar una mantilla como trapo de limpiar; el quid del cuento del emperador es que fue un niño ignorante de las reglas quien anunció que el emperador estaba desnudo. Como escultura, un tablón pintado no es sólo su sustancia material, sino la cristalización de un momento en el continuo debate sobre la naturaleza del arte —un elemento intelectual ausente de los tablones en los depósitos de madera. [...] Segregando el objeto que acredita como una pintura o escultura de entre todos los otros objetos de la naturaleza, el lengua-

je sostiene el *status* sagrado o mítico del arte sin necesidad de mito o religión.[28]

Lo que observa Rosenberg es sólo el estado actual del proceso de especialización del arte, que es un proceso de intelectualización, suficiente para producir un alejamiento de las masas. Además, porque ellas quedan fuera de él por completo. Si detrás de una imagen religiosa medieval también había «palabras», las masas conocían entonces cuando menos lo elemental de aquellas «palabras», mientras hoy no tienen ni idea de las que sustentan el tablón amarillo de John McCracken exhibido en algún museo.

Pero el mal es mucho más grave, porque, mientras todo esto se desarrollaba, había otro movimiento contrario: la mayoría de la gente era deculturada, perdía los vínculos con sus valores espirituales de tradición. Tenía lugar así una ruptura tajante. La cultura «cultivada» se volvía cada vez más «pura» y compleja, más llena de «palabras» crípticas, y el grueso de la población se iba distanciando al máximo de todo contacto no sólo con el estrato «elevado» de la cultura, sino con la cultura popular tradicional. Si antes las codificaciones «elevadas» y las populares eran mutuamente legibles a ciertos niveles, en la nueva situación lo «culto» tendía a devenir un idioma ajeno a las mayorías.

Va formándose entonces una entidad nueva: eso que conocemos como «cultura de masas», *kitsch*, y otras denominaciones todavía muy primitivas, demasiado toscas para poder definir con claridad lo que ya se ha especificado en fenómenos muy variados y diversos, que en la actualidad continúan a grandes pasos su diferenciación y desarrollo. Estos nuevos sistemas se generan de modo natural para cubrir las necesidades espirituales del proletariado y de los otros grupos urbanos deculturados, que jamás iban a poder resolver su problema con un arte que disminuía al máximo su papel social; y simultáneamente como una solución al problema de industrializar el arte y hacerlo circular en forma amplia, según exigía la «sociedad de masas» en formación y sus nuevas posibilidades —y urgencias— de difusión masiva, bien distantes del localismo unitario de las catedrales de la Edad Media. Se satisfacía así un requerimiento histórico que el arte no había podido cumplir. Por supuesto, a esta producción seriada que los deculturados podían comprender —y que aprovechaba a su mejor conveniencia el *stock* histórico del arte culto, descontextualizándolo con desenfado para emplearlo en sus propios fines, no se le llamaba arte, sino folletines, adornos, viñetas, decoraciones y así hasta que apareció la palabra alemana como una mala palabra que sirve de comodín para agruparlo todo. Bien visto, el *kitsch* aparecía en realidad como el arte de los nuevos tiempos, como una cultura *ad hoc* para funcionar a escala social tras las metamorfosis impuestas por el capitalismo industrial.

Su génesis no fue una fórmula maquiavélica creada en laboratorio por la burguesía para control, enajenación y sometimiento de las masas —según parece deducirse de muchas aseveraciones críticas—, sino un resultado histórico de las fracturas y contradicciones sociales que ella trajo al generalizar su modo de producción. Lo cual no quiere decir que las clases

dominantes no manipulen a su favor la «cultura de masas»,[29] del mismo modo que lo hacen con la cultura «culta».[30] La burguesía, que había crecido con velocidad, y que en buena medida no provenía de una conversión de la aristocracia, también se deculturaba entonces, abandonando sus tradiciones del burgo u otras incompatibles con el nuevo ambiente de la mercancía, la industria y sus grandes ciudades. Pero además, en el momento más brutal de su crecimiento y de su acceso al poder económico, social y aún político —que es el período en que comienzan todas estas rupturas—, la burguesía está obsesionada por establecer el imperio de la mercancía, y, en consecuencia, concentra su pasión en los valores de cambio y no en los valores de uso, desentendiéndose momentáneamente de los valores «desinteresados» del arte que ya apuntaban su predominio como resultado de una evolución interna. La «cultura de masas» surgía tanto para el consumo de los grupos dominados como de los dominantes, porque la cultura «culta», con el abatimiento de la aristocracia y la barbarie del nuevo sistema de producción industrial para mercado, había debilitado su relación causal con los grupos «elevados» y devenía más bien una cuestión de iniciados, de especialistas, quienes tenían su mayor base social en las profesiones liberales y en otras capas medias.

COSMOPOLITIZACIÓN DE LA CULTURA OCCIDENTAL

Fracturas de todo tipo abarcaban por vez primera al orbe entero, deformado a la brava en función de la urgencia del capitalismo de Occidente por tornarse un sistema mundial. En África centenares de miles de hombres y mujeres eran embarcados en esa suerte de máquina del tiempo que fueron los barcos negreros, trasladados de la comunidad primitiva o del modo de producción asiático al capitalismo industrial, al cual debían servir como esclavos en las colonias, convertidas en grandes suministradoras de materias primas y alimentos, en países-azúcar, países-metal, países-madera, países-tasajo. El desarraigo brutal del esclavo capitalista —ese híbrido del tiempo, ejemplo demostrativo de cómo el poder teratológico del capitalismo no se detenía ante la adopción de instituciones arcaicas, contradictorias en apariencia con su carácter «progresista»— no sólo provenía de su condición de haber sido llevado al otro lado del Atlántico y a un contexto cultural diferente, sino de habérsele encajado a la fuerza como engranaje de una etapa de desarrollo económico-social no conocida por su sociedad de origen. Sociedad, como otras tantas de América y Asia, detenida en su evolución por la expansión cosmopolita del capitalismo[31] —con sus colonias, sus factorías, sus guerras comerciales, su injerencia apoyada por el desarrollo de las comunicaciones a escala mundial—, necesitado de deformar y traumatizar las economías, las sociedades y las culturas de todas las naciones y pueblos del orbe para satisfacer las exigencias de su crecimiento. El mundo queda dividido hasta hoy en países desarrollados a costa del subdesarrollo de otros. Europa —y un poco más tarde Estados Unidos—, que en aquella etapa marchaba a la cabeza de la evolución económica mundial, liquida toda

posibilidad evolutiva interna en el resto de las naciones, volviéndolas, como dice Andrés Gunder Frank en su libro clásico sobre estos problemas, «el rabo del perro capitalista metropolitano».[32] Occidente convierte la cosa en una carrera donde los adelantados ultiman al resto de los competidores, poniendo el mundo entero al servicio de su industrialización capitalista.

Paul Baran,[33] Gunder Frank y otros han hecho estudios concretos sobre el fenómeno, expuesto en cualquier manual de marxismo, denunciado por Frantz Fanon,[34] y que Humberto Pérez resume como la «ley del desarrollo bípolar»:[35]

> desenvolvimiento que va engendrando simultáneamente países desarrollados por un lado y países subdesarrollados, dependientes y superexplotados por otro, que sirven de base y de fuente de recursos al desarrollo de los primeros.
>
> No se trata de que en unos hayan progresado las relaciones capitalistas de producción y que los otros se hayan quedado marginados y aislados de ese progreso. El avance de aquellos y el atraso de éstos son resultados complementarios y lógicos de este sistema de explotación que va generando a la vez, en estrecha e indisoluble relación recíproca de causa y efecto, bienestar y adelanto para una minoría; miseria, atraso y explotación para la mayoría.[36]

La explotación del proletariado por la burguesía halla un paralelo magnificado en la de los «países proletarios» por los «países burgueses».

Este proceso neoplásico tiene la virtud de establecer un contacto entre las culturas, que da origen a la noción de relativismo cultural. Una conquista que se enuncia así:

> Se produce una ampliación de la noción de hombre y el nacimiento de un nuevo humanismo que reconoce de gran calidad humana algunos valores que son ajenos a Occidente. Hecho notable y de importancia capital que se produce precisamente cuando el tipo de civilización occidental tiende a invadir todo el mundo y a transformar íntegramente unas sociedades cuya organización permanecía intacta desde varios milenios.[37]

En este enunciado típico, que sintetiza las ideas generales al respecto,[38] se transparenta la falsedad de ese supuesto pluralismo de la cultura. Se afirma que nace «un nuevo humanismo que reconoce de gran calidad humana algunos valores que son ajenos a Occidente». No queda más remedio que dar las gracias, pero, ¿dónde nace ese humanismo? En la cultura occidental. ¿Para quién reconoce esos valores? Para la cultura occidental. La cultura de Occidente es siempre la que reconoce, la que asimila, la que establece, porque es la cultura que manda, aún cuando se critica y se ataca a sí misma. Y es la cultura que manda porque es la cultura dinámica y flexible del desarrollo capitalista, a cuyos requerimientos de expansión

universal responde su vocación cosmopolita, dada por su simultánea capacidad para imponer y asimilar, para reciclar y homogenizar.

«La "superación" práctica del etnocentrismo que el capitalismo ha generado», afirma con razón Néstor García Canclini, «es la imposición de sus patrones económicos y culturales a las sociedades dependientes y a las clases populares».[39] Y la clave del problema se muestra en la última parte del enunciado de Crouzet: el relativismo surge cuando Occidente tiene que interpretar el orbe como un enorme sistema del cual lleva el timón. Su conducción eficiente demanda conocer las particularidades de cada pieza del sistema, y esta ampliación del conocimiento trae aparejada una superación de ciertos localismos occidentales que resultaban demasiado estrechos para actuar sobre la variadísima gama de todos los pueblos del mundo. Es la invasión planetaria del capitalismo de Europa y Norteamérica y su transformación del resto de las sociedades lo que impone universalmente una cultura «internacional» que no es otra cosa que la cultura particular de aquella parte del mundo donde se desarrolló el régimen económico de avanzada. Cultura que, por lo tanto, se encuentra capacitada para actuar en la problemática del mundo actual. La cultura occidental es la lengua de nuestra Torre de Babel; es el idioma que hace continuar la erección de la Babel contemporánea.

En realidad, más que un contacto general entre las culturas, hay una mediación de la cultura homogeneizadora occidental entre las demás culturas. La comunicación internacional se realiza a través —y bajo la égida— de la cultura urbana industrial, en cuyo lenguaje se ven forzados a hablar el resto de los pueblos para poder sobrevivir en las estructuras del mundo moderno, impuestas a su vez por el capitalismo cosmopolita, portador de aquella cultura hegemónica. Ni los indios del Amazonas quedan hoy fuera de esto, porque «hasta los grupos étnicos más remotos son obligados a subordinar su organización económica y cultural a los mercados nacionales, y éstos son convertidos en satélites de las metrópolis, de acuerdo con una lógica monopólica».[40] La supuesta «aldea universal» del futuro sería una aldea occidental. Lo que en otras circunstancias pudiera haber sido una comunicación general que tendiera a una síntesis de los valores más universalmente positivos de todos y cada uno, resulta hoy por fuerza una asimilación de algunos de estos valores en la dinámica cultural de Occidente, o un intento de adaptación.[41]

LOS SISTEMAS ESTÉTICO-SIMBÓLICOS

Resulta irónico que mientras la cultura de Occidente se impone a escala internacional como cultura cosmopolita, que tiende a una homogenización global, en su interior se desgaja al máximo en sistemas balcanizados. Y al imponer su hegemonía no sólo establece una división con las culturas de los pueblos occidentales obligados a asumirla, sino que para complicar aún más el cuadro, implanta por todas partes su propia escisión, su falta de homogeneidad interna. Cosmopolitismo y balcanización son dos rasgos de

la cultura del capitalismo moderno, consecuencia de las agudas mudanzas sociales imprescindibles para su florecimiento.

A fines del siglo XVIII comenzaba a abrirse una brecha que ha llegado hasta el año de Orwell. Antes del auge del capitalismo industrial la cultura de cada conglomerado social era un idioma más o menos universal dentro de sus fronteras. Es cierto que no se trataba de una entidad monolítica, y que existían distintos niveles de lectura según la clase social, el grado de educación, etcétera. Pero cada objeto producido respondía a un código general que era identificado como propio, y que respondía a significados ancestrales de las tradiciones del grupo. Un obispo o un monje instruido, sin duda podían disfrutar de modo más sofisticado el mensaje espiritual de una catedral gótica, o interpretarlo en una forma menos ingenua, que les permitía producirlo, controlarlo y usarlo con —menos espirituales— fines de coerción ideológica. La catedral —esa máquina religiosa— no había sido construida sólo para los eclesiásticos, para los especialistas. También, y en primer lugar, estaba apuntada hacia el campesino analfabeto que la usaba cada domingo, que identificaba a los santos representados en los vitrales y a los demonios esculpidos en las gárgolas, que conocía sus historias (o las inventaba), que se sobrecogía ante la altura, la iluminación y la magnificencia del edificio... en fin, que lo sentía como propio, porque en buena parte había sido hecho por sus semejantes y para él (aunque bajo la dirección de quienes querían manipularlos).

A partir de la revolución industrial y el capitalismo moderno surge un fenómeno nuevo: la existencia de códigos paralelos dentro de una misma cultura. Ahora se hace un producto para el especialista y otro para el resto de la gente, sin identificación entre ambos. En su mejor novela Alejo Carpentier simbolizó el siglo de las luces con un cuadro que representaba la explosión de una catedral. En nuestro caso es algo casi literal: la cultura unitaria representada por la catedral se desmembra en sistemas excluyentes. Es una de las herencias legadas por las transformaciones de golpe y porrazo típicas del período. Nunca se vio un desgaje semejante. Por allá tenemos lo que hoy llamamos cultura artística vuelta un misterioso jeroglífico que sólo comprende una élite de iniciados, y cuya fosilización voluntaria de sus orígenes artesanales basta para impedir de hecho su difusión masiva, o por lo menos para dejarla en insuperable desventaja frente a otros sistemas que aprovechan los adelantos tecnológicos de la época. Es la cultura «culta», minoritaria, con sus valores específicos —que atesoran al acervo histórico— y sus propios circuitos de producción, distribución y consumo (galerías, museos, publicaciones, teatros, instituciones). Por otra esquina se pierde lo que ahora llamamos cultura popular tradicional,[42] al ir desapareciendo el artesanado y las tradiciones campesinas. Esta cultura folklórica sobrevive por lo regular fosilizada, y sus mayores núcleos están en poblaciones marginales del llamado tercer mundo. Con frecuencia sus producciones son usadas por el sistema capitalista en calidad de mercancía individualizada o exótica. Ella no entiende la cultura «culta», aunque ésta sí aprecia sus bienes como «auténticos», con valor estético propio, ajeno al *kitsch*, y llega a circularla dentro de los circuitos de consumo del arte «culto». En cierto sentido, con lo anterior no hace sino re-

conocer el parentesco preindustrial que la une con dicho arte «culto», en una identidad que permite el trato de familia. Por el lado de acá tenemos a la «cultura de masas», parto del capitalismo industrial y, por lo tanto, de la cultura de Occidente. Su difusión e influencia son absolutamente mayoritarias. Es la única que aprovecha todas las ventajas tecnológicas de la época moderna, en especial las posibilidades de reproducción y circulación. No entiende ni aprecia en general a la cultura «culta», y a ésta le ocurre lo mismo con ella. Sus circuitos son tan vastos y eficientes, y el interés que despierta es tan generalizado y cosmopolita, que ha llegado a llamársele «la primera cultura universal que se haya visto nunca».[43]

El esquema anterior es sólo una tosca exposición de una problemática mucho más sutil y compleja. Ya he señalado hasta lo rústico de nuestra terminología, pues hay muchos *kitsch* diferentes, como hay muchos niveles de «cultura de masas» y de cultura «culta». Lo importante es puntualizar la coexistencia —no muy pacífica— en nuestra época de varios sistemas estético-culturales paralelos. Cada uno de ellos posee valores, códigos, objetivos y circuitos de circulación independientes. Esta escisión cultural de la sociedad moderna resalta a cada paso: cuando el saber popular aconseja no ir a ver la película que la crítica recomienda y viceversa; cuando la gente se burla del arte conceptual mientras los conceptualistas lo hacen de los programas de TV y las vidrieras de las tiendas; cuando los museos y los especialistas quieren imponer universalmente determinadas normas particulares, y no lo consiguen más allá de sus reducidos contextos, porque el *kitsch* domina la calle...

Los críticos de arte reconocen con irónica amargura esta situación. Hasta en una cartelera de tirada masiva, que recomenda películas al público más general, puede leerse este comentario: «Una de las comedias más aburridas de los últimos tiempos [...] De seguro va a tener éxito.»[44] Si el crítico augura tal cosa es porque sabe que para un sector mayoritario del público la comedia resultará graciosa, aunque a él le aburra. Casi siempre lo que divierte a la gente aburre al crítico y viceversa. Hay hasta una risa «culta» y otra «no culta». Este crítico que se ocupa de «orientar al pueblo» se da cuenta de esto, pero no se percata del profundo absurdo de su situación: ¿para quién hace sus evaluaciones? Si la respuesta es: para toda la gente, el absurdo está en que él mismo reconoce que sus recomendaciones no se adecuan a los intereses, expectativas y necesidades actuales de ella. Si la respuesta es: a una élite cultural, el absurdo está en hacerlo en una publicación dirigida a un público amplio, sin advertir en explícito que la evaluación sólo es útil a un grupito de intelectuales. Pudiera verse como una irrespetuosa desconsideración con muchos lectores, quienes pueden ser desinformados creyendo que el crítico habla para ellos, y en consecuencia perder su tiempo y su dinero en ir a ver algún «espléndido guión de Harold Pinter»,[45] que no comprenderán, en «un clima que revela lo mejor de Losey»,[46] que para ellos será lo peor del aburrimiento. Al menos se debía poner una advertencia, unas contraindicaciones como en las medicinas.

Hoy resultarían necesarias varias críticas de arte, cada una adecuada a un distinto sector del público y basada en sus códigos y valores particulares, correspondientes a distintos sistemas estéticos-simbólicos. La crítica actual está demasiado centralizada en el sistema «culto», no se corresponde con el grado de diversificación de la producción artística, la cual sí conoce muy bien los destinatarios específicos a quienes dirigir sus productos. En Cuba se vio muy claro cuando la polémica entre el público y la crítica, motivada por el folletín televisivo brasileño *La esclava,* de gran popularidad. Desde el inicio era una polémica insoluble, pues ambas partes tenían la razón: cada una representaba sociopercepciones diferentes, argumentando desde los significados y valores de su propio sistema estético-simbólico, como si un italiano discutiera con un húngaro, cada uno en su lengua. El día en que se acabe de admitir a plenitud este relativismo, podrá intentarse una comunicación y se verá el absurdo de estas polémicas improductivas.

Estos sistemas no se corresponden con las clases sociales,[47] aunque existe cierta relación entre ambas estructuras: cultura «cultivada» con burguesía, tecnocracia y profesionales, cultura popular tradicional con campesinado y «cultura de masas» con proletariado y otros grupos «inferiores». La diferencia de sistemas se manifiesta también, aunque con mucha menor virulencia, en el campo socialista, y no como una «supervivencia del pasado», según ha insistido el búlgaro Iván Slavov.[48]

La pertenencia a los sistemas no es fija ni excluyente. Una persona puede apreciar algunos valores culturales de acuerdo con los parámetros «cultos» y a través de sus circuitos específicos, y a la vez disfrutar otros según los parámetros y circuitos *kitsch.* Lo que existe más bien es una preponderancia de las preferencias, que se vuelve mucho más marcada dentro del subdesarrollo: el intelectual que no se sienta jamás delante del televisor, el camionero, el hombre de negocios y el ingeniero que no han ido ni una sola vez a un museo (con toda razón, porque si van no comprenden los cuadros), el indio que se mantiene encerrado en sus tradiciones...

Además, los sistemas no son compartimientos estancos. Por el contrario, mantienen una relación constante, intercambiando métodos y significantes, pero nunca con la misma función ni con idéntico significado. El arte *pop* y la pintura y la arquitectura postmodernas pueden reciclar elementos de la «cultura de masa», la inefable Gioconda puede sonreír en un tubo de desodorante vaginal, Picasso puede ser influido por una máscara baulé, y un indio de México puede tejer un diseño de Picasso. De continuo los sistemas están robándose técnica mutuamente, o, como diría Venturi, «aprendiendo» unos de otros. Pero es eso mismo: un robo o un aprendizaje, no una «transculturación» que conduzca a una síntesis. Cada elemento que uno apropia del otro es despojado de su función y de su significado en el sistema de origen, para ser resignificado y refuncionalizado según los valores y prácticas del sistema que lo incorpora.

Se trata de algo semejante al polinesio que tomaba un cenicero y lo colocaba como objeto ritual en un altar, o nosotros cuando exponemos en una galería la careta de madera del atuendo del espíritu danzante de una sociedad secreta de África, un fragmento que por sí mismo no tiene

valor para el africano, porque es sólo una parte del traje que permite a un hombre encarnar a un espíritu durante una ceremonia que incluye música, danza y rituales minuciosos, que se celebra en una determinada época, etcétera. La diferencia fundamental es que en estos últimos casos el cambio de valores y funciones es fruto de la disparidad de los códigos entre etnoculturas diferentes, correspondientes además a sociedades en distinto nivel de evolución histórica. En los casos de reciclaje entre la «cultura de masas» y la cultura «culta», se trata, en cambio, de la presencia de sistemas de codificación diferentes dentro de una misma sociedad, algo que sólo aparece con el auge del capitalismo industrial. Estos sistemas actúan dentro de circuitos específicos de producción, circulación y consumo, que llevan a cabo en la práctica estas transformaciones. El solo hecho de exhibir en un museo algunas páginas de las historietas de Dick Tracy o una cerámica modelada por un indio con el fin práctico de almacenar agua, basta para remover los significados y funciones originales que fueron propósito de la concepción de estos objetos, con el fin de proponer su lectura «culta», o sea, desde la óptica de un sistema estético-cultural diverso al que les dio origen. No es sólo un asunto de valores abstractos, sino de estructuras sociales concretas.[49]

Hoy es imposible una valoración absoluta de cualquier hecho cultural. Toda valoración será efectuada siempre de acuerdo con el código de valores de uno de estos sistemas. Este libro mismo es un producto de la cultura «culta», y circulará a tráves de sus circuitos. Tiende a confundir las cosas la capacidad de algunos productos para ser leídos dentro de los distintos códigos. Un ejemplo pueden ser las películas de Chaplin, que desencadenan el entusiasmo general, incluido el de los guajiros cubanos que vieron cine por primera vez después de la Revolución, cuando les fue llevado a lomo de mulo hasta lo alto de las sierras. Pero es en definitiva un asunto próximo al del cenicero o al de la máscara africana: productos cuya estructura permite una aceptación dentro de los parámetros de varios sistemas, aunque se transforme o se departamentalice su lectura. El profesor de letras, el pintor y el crítico de cine apreciarán en *Tiempos modernos* valores que quedarán fuera del campo visual de muchos tenderos, médicos, coroneles, *managers* y campesinos, y éstos disfrutarán de un modo más directo y natural otros aspectos de la película, ante los cuales no podrán vibrar los primeros con tanta espontaneidad. Cada quien coge allí lo suyo. No se trata, por supuesto, de un relativismo absoluto. La estructura multisignificante siempre lo será por la presencia de fundamentos aptos para una valoración universal. Pero sólo en un nivel básico, primario. El «valor universal» del cenicero para el hombre de Polinesia será la armonía de su forma, el pulimento, el acabado, la rareza, el desconocimiento del cometido utilitario para el cual fue fabricado por una civilización fumadora, en fin, los componentes cualificadores que lo proponen a sus ojos como un objeto superestructural, ceremonial, y no como un simple cenicero.[50] Y muy semejante será el «valor universal» que para nosotros tiene la máscara africana. Más allá de estas estructuras esenciales, del tipo del «humanismo de Chaplin», ya los distintos sistemas segregan sus especificaciones.

artista en toda la extensión de la palabra porque es un creador libre, independizado de toda coerción práctica.

La arquitectura ha logrado lo mismo que el grabado: dejar de ser un arte funcional para ser un arte sin apellidos. Abandona la construcción de edificios —como la pintura abandonó el retrato[59] o el grabado la ilustración de libros— para devenir libre expresión creadora de un artista. Un nuevo arte plástico cuyo contenido se refiere casi metafóricamente a la construcción de edificios, a través de los mismos medios técnicos usados para proyectar aquella construcción: plantas, perspectivas, isometrías, en fin, planos arquitectónicos «desinteresados», kanteanos proyectos «sin fin». Tal vez en el futuro una «Arquitectura» con mayúscula se limite a esto y a hacer algunos edificios-esculturas dejando por entero la construcción en manos del sistema de la «cultura de masas» —que puede incluir tanto la alta tecnología como la fabricación espontánea—, del mismo modo en que el grabado se autolimitó a hacer «obras de arte» y abandonó el trabajo práctico a la industria poligráfica.

Pero, volviendo a la «esquizofrenia», lo importante es que aún cuando se admita que el postmodernismo logra una subdivisión que hace posible a sus edificios ser leídos como «cultos» y también como *«kitsch»*, esto, lejos de eliminar la brecha, la ensancha a plena conciencia. No se busca un *tertium quid*, una nueva entidad sintética, ni se intenta siquiera una aproximación entre los sistemas, sino una yuxtaposición de sus codificaciones en cada obra. Y aún así, los componentes *kitsch* son siempre asimilaciones dentro del lenguaje «culto» en que se expresa la obra. Los llamados *Gray Architects* no hacen arquitectura «de masas» no sólo por la índole de sus programas, sus clientes y sus soluciones técnicas antindustrializables —del tipo pintura y no del tipo historieta impresa—, sino porque sus proposiciones están planteadas dentro del sistema «culto» y sus circuitos (universidades, revistas especializadas, libros, proyectos privados, etcétera). Sería curioso, por ejemplo, que Venturi, en vez de introducir elementos tomados del *kitsch* en sus diseños «cultos», trabajara a la inversa. Que se dedicara, digamos, a hacer lumínicos comerciales, y que en ellos integrara elementos «cultos». En definitiva, desde ninguna de las dos perspectivas conseguiría nivelar la separación entre los sistemas.

RELATIVIDAD DE LA VALORACIÓN «CULTA»

Casi nunca se admite lo relativo de toda valoración cultural. La relatividad de la percepción (donde actúan el coeficiente de sensibilidad innata y la educación de los sentidos) y de la apreciación (donde actúan las normas y códigos) artísticas y estéticas es un hecho que aún cuesta trabajo reconocer. Mas no hay que asombrarse, porque los estudios los hacemos la gente de la cultura «culta», y siempre tendemos a dar un sentido universal a nuestros propios puntos de vista y a tratar de imponerlos al resto de la humanidad. (Por eso los críticos nos pasamos la vida atacando a los monigotes de yeso adorados por la gente, que a su vez detesta a los monigo-

tes de lienzo que nosotros elogiamos.) Se habla así de un valor cultural, de un valor artístico y de un valor estético «auténticos», «originales», «verdaderos», y demás adjetivos por el estilo, que no son otra cosa que los valores de la cultura «cultivada». Ignoro si sería posible una evaluación de la «cultura de masas» desde dentro, hecha por sus especialistas. Pero haría falta.

Por ejemplo, siempre me ha producido mucha gracia el ciego autoritarismo de alguien tan «liberal» hacia la «cultura de masas» como Umberto Eco. Veamos este fragmento elocuente:

> pueden darse productos *low brow,* destinados a ser apreciados por un vastísimo público, que presentan características de originalidad estructural, capacidad para superar los límites impuestos por el circuito de producción y consumo en que están inmersos, que nos permiten juzgarlos como obras de arte dotadas de absoluta validez (nos parece ser el caso de *comics* como *Peanuts,* de Charlie M. Schultz, del jazz nacido como mercancía de consumo, incluso como «música gastronómica», en las casas de tolerancia de New Orleans).[60]

Según Eco, cuando los productos «de masas» pueden superar «los límites impuestos por el circuito de producción y consumo en que están inmersos», en virtud de su «originalidad estructural», entonces sí podemos «juzgarlos como obras de arte dotadas de absoluta validez». Pero, ¿quiénes son los que juzgan entonces? ¿Cuál es el criterio —y el tribunal— de esta «absoluta validez»?

La respuesta está en la palabra «nos». Eco se descubre cuando dice *«nos* permiten juzgarlos». Es decir, permiten a *nosotros* juzgarlos, a nosotros, los artistas, los críticos, los profesores, los diletantes, *nosotros* la gente *high* de la cultura «culta», que somos quienes mandamos en los libros, los museos y las cátedras universitarias, y publicitamos en este contexto nuestro reglamento de valores, queriendo imponerlo al resto del mundo como medida absoluta. El *nos* es un criterio de validez universal, descontextualizado, divinizado más allá de toda posible delimitación. En realidad, lo que ocurre con exactitud es que esos productos *«low brow»,* dada la potencialidad plurisemántica de su estructura, pueden ser también valorados en el estrato *«high brow».* Pero Eco, que se llena la boca para decir *«low brow»,* escamotea el término opuesto, *«high brow»* al hablar de sus propios criterios de valor, y se refiere a unas abstractas «obras de arte» —lo que sólo funcione a un nivel *«low brow»,* por supuesto, no puede ser una «obra de arte»— provistas de «absoluta validez». Este caso de «falsa conciencia», fruto de una pertenencia como «de clase» del autor a uno de los sistemas, manifiesta en alguien que trata de ser justo hacia la «cultura de masas», es bien representativo de los prejuicios y la falta de objetividad emanada de una suerte de ideología de los sistemas estético-simbólicos, que escora voluntariosamente la comprensión de esta realidad de nuestro tiempo. La misma cuestión de hablar de «alto», «medio» y «bajo», de «niveles», de «estratos», establece una jerarquía tácita que favorece a la

cultura «elevada», «culta», a la cual pertenecen siempre quienes escriben este tipo de libros.

Insisto en el fenómeno: cuando más tiende la cultura hacia un cosmopolitismo por encima de la multiplicidad de etnos —centrado en la cultura occidental—, más tiende al unísono hacia su balcanización interna, difundiéndose también en forma planetaria un problema de la evolución cultural de Occidente. Si el capitalismo deviene un sistema mundial, es lógico que se internacionalicen sus estructuras culturales. Sabemos que el capitalismo industrial, junto con su cultura, da paso al socialismo y a su cualitativamente nueva cultura occidental, apta para llegar a ser una verdadera cultura universal.[61] Esto no quiere decir que la balcanización en diferentes sistemas estéticos-simbólicos haya desaparecido en los países socialistas. Según Slavov,

> hemos establecido ya, que *a pesar de* la revolución, el *kitsch* continúa existiendo; que *a pesar de* su incompatibilidad con el socialismo adquiere dimensiones inquietantes; que *a pesar de* «los firmes valores socialistas» mucha gente de la nueva sociedad prefiere el *kitsch*; que los llamamientos y amenazas contra él por la radio, la televisión y la prensa no han hecho vacilar de manera sensible su posición, y los intereses comerciales siguen prevaleciendo sobre las consideraciones estéticas.
>
> Por más que dependan una de la otra, no debemos identificar la *gradual limitación* del *kitsch* en el socialismo con su *erradicación*. Mientras exista el capitalismo y la nueva sociedad madure paulatinamente para el tránsito al comunismo; mientras no desaparezcan los últimos restos de la tradicional división del trabajo, y el intercambio de productos no sustituya la forma mercantil de producción y consumo; mientras el talento no se convierta de excepción en una capacidad ampliamente extendida, y la estetización de las relaciones no se haga realidad; mientras al fin la gente no empiece no sólo a crear, sino también a vivir según «las leyes de la belleza» (Marx), el *kitsch* parecerá un «pecado original», una «sombra fatal», una «debilidad antropológica» del hombre.[62]

Como sabemos, esta parusía no será la semana que viene, aunque estemos cerca de un nuevo Milenio. En tanto, quiero resaltar la idea de una estetización general de la vida como requisito de la reunificación cultural, algo que tocaremos en el penúltimo capítulo al discutir la tentativa de la vanguardia artística rusa de unir el arte con la vida.

NOTAS

1 Este fenómeno se enmarca de manera general entre 1750 y 1850, y distingue el inicio del primer período del capitalismo industrial, que se extiende hasta la Comuna de París (1871). Ver Jürgen Kuczynski: *Breve historia de la economía,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1974, pp. 253 y 271.

2 Para la problemática del arte bajo los traumas del primer período del capitalismo industrial, pueden consultarse: Ernst Fischer: *La necesidad del arte,* La Habana, Ediciones Unión, 1964, pp. 61-78; Arnold Hausser: *Historia social de la literatura y el arte,* La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1968, t. II, pp. 53-81; Adolfo Sánchez Vázquez: *Las ideas estéticas de Marx,* La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973, pp. 189-309.

3 En la sociedad de consumo hemos llegado a una absurda escolástica de las necesidades. Un ejemplo de Yuri Soloviev: «En París, en la tienda Hotel Deauville a los clientes se ofrecen 236 tipos diferentes de martillos. En Londres se venden 220 modelos diferentes de grabadoras. En Amsterdam 500 modelos diferentes de televisores. El profesor Papanek calculó que en los Estados Unidos están a la venta 21 336 modelos diferentes de sillas. De por sí, incondicionalmente, estos artículos son útiles. Sin embargo, su abundancia sin sentido encarece el costo de la producción, conduce al derroche de fuerza de trabajo, dificulta al consumidor la elección del artículo que le es necesario. Pero, ¿cuántos artículos totalmente inútiles se fabrican? En la revista norteamericana *Mecánica Popular* fue publicado un anuncio sobre "lamparitas *drink-light*".» La idea se explicaba en el texto: «Cuando un vaso está vacío y usted quiere llamar la atención del anfitrión, le es suficiente prender el *drink-light* en el borde del vaso. La luz de la llama rápidamente expresará su deseo.» (Yuri Soloviev: «El diseño al servicio de la sociedad», en *Bohemia,* La Habana, a. 74, no. 7, 12 de febrero de 1982, p. 31). Mientras, la mayor parte de la población mundial, que vive en el tercer mundo y fue desarraigada de sus circuitos y formas de vida tradicionales por la expansión capitalista de Occidente —que impidió el desarrollo armónico de nuestras sociedades, trastornándolas y deformándolas para establecer su sistema cosmopolita—, carece de los productos básicos para satisfacer sus necesidades actuales.

4 Carlos Marx: *El capital,* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1973, t. I, p. 39.

5 Digo que *La Gioconda* es una obra extrema porque en su misma época los valores artísticos de que era portadora aplastan los simultáneos valores de tipo práctico-funcional. Leonardo no la entrega a quien se la había encargado, y la conserva para sí hasta su muerte, llevándola consigo a Francia. La pequeña tabla se convierte en un objeto artístico para disfrute de Leonardo, lo que le impide cumplir los cometidos originales para los que había sido hecha: funcionar como retrato de la esposa de un canciller. Leonardo se olvidó de ellos porque, aún a costa de sus deberes como retratista contratado le importaba mucho más la transformación significante del modelo conseguida por su *arte* que los logros de parecido alcanzados por su *arte de retratista.* No obstante, la manera como Vasari valora la obra en su momento descubre la subordinación de lo artístico a lo funcional, ambos componiendo una unidad indivisa. La separación sólo tendrá lugar más tarde, a partir de su propio deslinde en la realidad. Vasari celebra el retrato de Mona Lisa (no habla de un *cuadro)* porque «muestra hasta qué punto el arte puede imitar la naturaleza», y afirma que la figura «fue considerada maravillosa, por no diferir en nada del original». Vasari juzga el valor artístico en dependencia del funcional. Como se trata de un retrato, el «arte» de éste estará en reproducir «ese brillo húmedo que se ve constantemente en los se-

res vivos», en que «las cejas no pueden ser más naturales», en que el rojo de las comisuras de la boca y el encarnado de las mejillas «no parecen pintados sino de carne verdadera», en fin, el de funcionar como una copia de un personaje real al extremo de que «quien contemplaba con atención la depresión del cuello, veía latir las venas» (Giorgio Vasari: *Vidas de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, Buenos Aires, Ediciones Jackson, 1948, pp. 231-232). Si comparamos el juicio de Vasari con el de Walter Pater —por usar un ejemplo clásico— para quien *La Gioconda* representa nada menos que «lo que en el curso vario de los siglos desearon los hombres», veremos la diferencia entre juzgar un retrato y juzgar un «cuadro», entre valorar la función «arte del retrato» y la función «arte» sin apellidos, tal como la entendemos nosotros.

6 «Arte por la vida», en oposición a «arte por el arte» *(art for art's sake»)*.

7 Basil Davidson: *The African genius. An introduction to African cultural and social history*, Boston, Atlantic Monthly Press, 1969, p. 163.

8 «Arte por el placer.»

9 Kant fue el primero en expresar cabalmente en el plano filosófico la independencia del arte que se alcanzaba en la realidad de su tiempo. Él identifica el arte con lo bello, y establece la especificidad de lo estético «como placer desinteresado y contemplativo», universal y sin concepto, como finalidad subjetiva percibida sin la representación de un fin. Son ideas que reflejan a las claras las transformaciones contemporáneas en la funcionalidad del arte y, por lo tanto, en el carácter de su producción y consumo.

10 Alain Touraine y Bernard Mottez: «Oficios y profesiones», en *Historia general del trabajo*, México, Ediciones Grijalbo, 1965, t. IV, pp. 116-117.

11 «No sólo no puede verse ya en la artesanía contemporánea un lastre del pasado, sino que hasta hay que negar que sea la heredera de ese pasado; el artesano moderno es un producto original de la sociedad industrial» (ibídem, p. 122).

12 Raymond Williams se ha referido a los cambios en el significado de la palabra arte, signo de los cambios sociales ocurridos entre las últimas décadas del siglo XVIII y la primera mitad del XIX: «De su sentido original de atributo humano, una "habilidad", vino a ser, durante el período que nos ocupa, una especie de institución, un cuerpo fijo de actividades de cierto tipo. Un *arte* había sido antes cualquier habilidad humana; pero *Arte*, ahora, significaba un grupo particular de habilidades, las artes "imaginativas" o "creativas". *Artista* había significado una persona experta, como lo había significado *artifice (artisan);* pero artista se refería ahora a aquellas habilidades selectas solamente. Más allá, y lo más significativo, *Arte* vino a significar una clase especial de verdad, "verdad imaginativa", y *artista* una clase especial de persona, según muestra la palabra *artístico* para describir seres humanos, nueva en 1840. Un nuevo nombre, *estética*, fue hallado para describir el juicio del arte, y esto, a su vez, produjo un nombre para una clase especial de persona —esteta. *Las artes* —literatura, música, pintura, escultura, teatro— fueron agrupadas juntas en esta nueva frase, como si tuvieran algo esencial en común que las distinguía de otras habilidades humanas. La misma separación que se había alzado entre *artiste* y *artifice*, se alzó entre artista y artesano *(craftsman). Genio,* de significar "una disposición característica", vino a significar "habilidad exaltada", y una distinción fue hecha entre esto y *talento*. Como *arte* había producido *artista* en el nuevo sentido y *estética, esteta*, así esto produjo un *genio*, para indicar una clase especial de persona. Estos cambios [...] forman un registro de un notable cambio en las ideas sobre la naturaleza y propósito del arte, y de sus relaciones con otras actividades humanas y con la sociedad como un todo.» (Raymond Williams: *Culture and society 1780-1950*, Aylesbury, Penguin Books, 1977, pp. 15-16.)

13 La aparición de la fotografía será uno de los agentes del nacimiento de una pintura que busca interpretar la realidad más que reproducirla. Lo hace merced al uso libre de los recursos plásticos, que —más allá de sus facultades de mimesis— alcanzan una expresividad en sí mismos y en su combinación, típica del arte mo-

derno. Anoté un par de ideas sumarias acerca de la relación entre las imágenes manuales y las mecánicas en «Pintura y fotografía», *La Nueva Gaceta*, Ciudad de La Habana, no. 7, 1982, p. 21.

14 Marshall McLuhan: «Itinerario de los medios de comunicación», en Edmund Carpenter y Marshall McLuhan (antologadores): *El aula sin muros*, Barcelona, Ediciones de Cultura Popular, 1968, p. 241.

15 Walter Benjamin: «La obra de arte en la época de su reproducción técnica», en *Boletín de Información Cinematográfica*, La Habana, no. 2, 1980, p. 9.

16 Nikolaus Pevsner: *Esquema de la arquitectura europea*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972, p. 302.

17 «El romanticismo fue un movimiento de protesta; de apasionante y contradictoria protesta contra el mundo burgués capitalista, el mundo de las "ilusiones perdidas"; contra el duro prosaísmo de los negocios y la ganancia.» (Ernst Fisher, ob. cit., pp. 65-66.) «El romanticismo expresa este desarraigo del artista en la realidad burguesa. El romántico expresa una actitud de desencanto con la realidad que le rodea y busca otras raíces fuera de ella. Niega o se rebela contra el presente refugiándose en el pasado y proyectándose en el porvenir. Se rebela contra la razón porque con la razón se trata de cimentar esa realidad, y exalta su propio individualismo, la libertad desenfrenada de su yo, o su soledad radical para marcar su insolidaridad con la realidad prosaica y banal que hostiliza su existencia. Con el capitalismo todo se ha vuelto abstracto, impersonal, y el romántico, desencadenando un volcán interno, subjetivo, aspira a reconquistar lo vivo y personal. Ya sea en su forma aristocrática o plebeya el romanticismo es una actitud antiburguesa. Por primera vez el artista ve la realidad social —las relaciones sociales capitalistas— como un mundo hostil al arte.» (Adolfo Sánchez Vázquez, ob. cit, p. 200.)

18 Citado por Levin L. Schucking: *Sociología del gusto literario*, La Habana, Instituto del Libro, 1969, p. 37.

19 Puede apreciarse con claridad en las fotos publicadas en Gu Wenjie: «El ejército de arcilla del primer emperador chino», en *El Correo de la UNESCO*, París, año XXXII, diciembre de 1979, pp. 3-8.

20 Gillo Dorfles: *Introduzione al disegno industriale. Linguaggio e storia della produzione di serie*, Turín. Piccola Biblioteca Einaudi, 1972, p. 34, e *Il disegno industriale e la sua estetica*, Boloña, Capelli Editore, 1963, p. 18.

21 Paul Westheim: *El grabado en madera*, México, Fondo de Cultura Económica, 1967, p. 19.

22 Decía Víctor Vasarely: «Si ayer el arte significaba *sentir* y *hacer*, hoy significa tal vez *concebir* y *hacer hacer*. Si en el pasado la duración de la obra se basaba en la excelente calidad de los materiales, en la perfección técnica y en la habilidad manual, hoy se basa en el conocimiento de una posibilidad de *recrear, multiplicar* y *difundir*. Así desaparecerá, con la artesanía, el mito de la pieza única y triunfará, en fin, la obra que puede ser difundida gracias a la mecanización. No hay que temer los nuevos medios que la técnica nos ha dado; no podemos vivir sino en nuestra época. (*Opere d'arte animate e moltiplicate*, Galleria Bruno Danese, Milán, febrero, 1960. Reproducido en Gillo Dorfles: *Últimas tendencias del arte de hoy*, Barcelona, Editorial Labor, 1966, p. 176.)

23 «Henry Hope Reed cuenta que estando en Nueva York por los años cuarenta, al atravesar la calle 53 en un carro con algunos empleados de E. F. Caldwell y Cía., firma especializada en trabajos en bronce y guarniciones eléctricas, mientras el vehículo pasaba frente al edificio del Museo de Arte Moderno, los hombre comenzaron a sacudir sus puños hacia él y a gritar: "¡Ese maldito lugar nos está destruyendo! Esos degenerados nos están matando!" En los días florecientes de Beaux-Arts, Caldwell tenía empleados un millar de broncistas, marmolistas, modelistas y diseñadores. Ahora la compañía estaba deslizándose hacia la insolvencia, junto con muchas firmas similares. No era que la habilidad en los oficios estuviera muriendo. Más bien el estilo internacional estaba liquidando la demanda de ella, en particular dentro de la construcción comercial.» (Tom Wolfe: *From Bauhaus to our house* Nueva York, Farrar Straus Giroux, 1981, p. 79.)

24 Marcel Reinhard y André Armengaud: *Historia de la población mundial*, en *Historia del capitalismo. Selección de lecturas*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1973, t. I, p. 827.

25 Idem.

26 Citado por Leonardo Benévolo: *Historia de la arquitectura moderna*, La Habana Instituto Cubano del Libro, 1972, t. I, p. 180.

27 Citado por Roberto Segre: *Historia de la arquitectura y del urbanismo moderno*, La Habana, Ministerio de Educación Superior, 1983, t. I, p. 105.

28 Harold Rosenberg: *The de-definition of art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1983, pp. 55-58.

29 Sobre estas manipulaciones puede verse: G. K. Ashin: *Acerca de la «sociedad de masas»*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1977, pp. 177-214; Leonardo Acosta: «Medios masivos e ideología imperialista», en *Revolución, letras, arte*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1980, pp. 565-607; Enrique González Manet: «Caminos ocultos», en *Prisma*, La Habana, año 7, no. 111, noviembre de 1981, pp. 34-39, y «Signos de una época», en *Prisma*, La Habana, año 7, no. 112, diciembre de 1981, pp. 34-39.

30 La manipulación puede llegar al plano político más directo, como mostró Eva Cockcroft en «El expresionismo abstracto: arma de la guerra fría» (*Artforum*, Nueva York, junio de 1974). Ella lo resume así: «El artista crea libremente, pero su obra es promovida y usada por otros para sus propios fines.» Sólo que estas manipulaciones en el momento de la circulación de la obra de arte pueden condicionar a su vez el momento de su génesis, pues siempre habrá un vínculo recíproco entre mercado y producción: el primero amolda a la segunda y viceversa. Además, pueden efectuarse intervenciones muy indirectas y sofisticadas sobre los propios artistas. En este libro se habla algo de los problemas de la manipulación en la segunda parte del capítulo IV (pp. 178-190), que trata sobre «Diseño y política».

31 Ver, por ejemplo, Walter Rodney: *Cómo Europa subdesarrolló a África*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1981.

32 Andrés Gunder Frank: *Capitalismo y subdesarrollo en América Latina*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1970, p. 297.

33 Paul Baran: *Economía política del crecimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1959.

34 «Esta opulencia europea es literalmente escandalosa porque ha sido construida sobre las espaldas de los esclavos, se ha alimentado de la sangre de los esclavos, viene directamente del suelo y del subsuelo de ese mundo subdesarrollado.» (Frantz Fanon: *Los condenados de la tierra*, La Habana, Ediciones Venceremos, 1965, p. 91.)

35 Humberto Pérez: *El subdesarrollo y la vía del desarrollo*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1975, pp. 26-30.

36 Ibídem, p. 27. Para un brevísimo sumario de este proceso ver pp. 30-66.

37 Maurice Crouzet: *La época contemporánea*, vol. VII de *Historia general de las civilizaciones*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972, p. 480.

38 Por ejemplo, ésta de Claude Lévi-Strauss: «Nuestra ciencia alcanzó la madurez el día en que el hombre occidental comenzó a darse cuenta de que nunca llegaría a comprenderse a sí mismo mientras sobre la superficie de la Tierra una sola raza o un solo pueblo fuera tratado por él como un objeto. Solamente entonces la antropología ha podido afirmarse como lo que realmente es: un esfuerzo —que renueva y expía el Renacimiento— por extender el humanismo a la medida de la humanidad.» (Claude Lévi-Strauss: «Introducción» a su *Antropología estructural*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1970, p. LIV.)

39 Néstor García Canclini: *Las culturas populares en el capitalismo*, La Habana, Casa de las Américas, 1982, p. 30.

40 Ibídem, p. 29.

41 He presentado de una manera burdamente sumaria toda esta problemática, y aún así ha rebasado el tema del libro. Su complejidad requiere un análisis específico que intento en una obra en proceso. Allí trataré de desarrollar muchos puntos que ahora pueden quedar nebulosos. Aquí sólo he querido apuntar cómo el avance del capitalismo industrial provoca la transformación social más traumática y de mayor alcance de toda la historia, y cómo esto repercute en específico en la división entre arte e industria y en la ruptura de los códigos culturales de cada sociedad.

42 La definición del contenido de este término resulta muy problemática, al igual que la de folklore, cultura «culta», «cultura de masas», *kitsch,* etcétera, pues son categorías nuevas, todavía no perfiladas con exactitud, que engloban fenómenos diversos y de múltiple alcance, reunidos un poco a la fuerza dentro de ellas. Dado el nivel de generalización de este análisis, no creo que afecte demasiado emplearlas operacionalmente, sin preocuparme mucho por una definición particularizada, lejos aún de alcanzarse. Ver nota 52, cap. IV. Definiciones de «cultura popular tradicional» en contraposición a «folklore» pueden consultarse en: Jesús Guanche: «Significado de la cultura popular tradicional», en *Revolución y Cultura,* La Habana, no. 85, septiembre de 1979, pp. 26-29, parcialmente incluido en su *Procesos etnoculturales de Cuba,* Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, pp. 59-66; Jesús Guanche e Idalberto Suco: «Consideraciones sobre el arte popular tradicional y su preservación», en *Temas,* Ciudad de La Habana, no. 1, 1983, p. 35; y Dennys Moreno: «De la cultura popular tradicional y su contenido», en *Revolución y Cultura,* La Habana, no. 49, septiembre de 1976, pp. 46-55. A este criterio se ha enfrentado Desiderio Navarro: «El etnos cubano y su cultura. Anatomía de un "nuevo enfoque"», manuscrito, 1984. Yulian V. Bromlei se refiere a una «cultura tradicional cotidiana» («Investigaciones de los etnógrafos soviéticos», en *Ciencias Sociales,* Moscú, no. 1 (23), 1976, pp. 196-197) o a una «cultura tradicional habitual». («Lugar de la etnografía en el sistema de las ciencias» en *Casa de las Américas,* La Habana, no. 106, enero-febrero de 1978, pp. 16-17), según las diferentes traducciones, conserva el término folklore para la cultura popular oral (ibidem, pp. 18-19). Uno de los problemas de estas categorías de cultura «tradicional» es que no pueden abarcar las manifestaciones populares no tradicionales, que se dejan en el saco del *kitsch* juntas y revueltas con los productos «de masas» hechos por especialistas.

43 «El *kitsch* no ha permanecido circunscrito a las ciudades en las que nace, sino que ha inundado el campo, borrando la cultura folklórica, sin demostrar ningún respeto hacia los límites geográficos y nacional-culturales. Como uno de tantos productos de masa del industrialismo occidental, ha dado una triunfal vuelta al mundo, usurpando el lugar de las culturas indígenas en los países coloniales, uno después de otro, y desfigurándolas, y ahora está a punto de convertirse en una cultura universal, la primera cultura universal que se haya visto nunca. Hoy el chino, lo mismo que el indio de América del Sur, el hindú lo mismo que el polinesio, han llegado hasta el punto de preferir a los productos de su propio arte indígena, las portadas de revistas, los grandes rotativos y las *"calendar girls."*» (Clement Greenberg: «Vanguardia y *kitsch*», en *Referencias,* Universidad de La Habana, vol. 3, no. 1, 1972, pp. 184-185.)

44 *Tiempo Libre,* México, año IV, no. 228, 21 al 27 de septiembre de 1984, p. 7.

45 Idem.

46 Idem.

47 «Los niveles no corresponden a una nivelación clasista. Es un punto ya no polémico» (Umberto Eco: *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas,* en *Referencias.* La Habana, vol. 3, no. 1, 1972, p. 272.) «En realidad, esos sistemas ya no corresponden a clases sociales diferentes» (Néstor García Canclini: «Artisariat et identité culturelle», en *Cultures,* París. vol. VI, no. 2, 1979 p. 90.)

48 Iván Slavov: *«El kitsch en el socialismo»*, en *Criterios*, La Habana, no. 2, abril-junio de 1982, p. 90. Decía hace tiempo Ilyá Ehrenburg: «Cuando se habla de los aspectos sombríos de nuestra vida, se añade: "son reminiscencias del capitalismo". A veces esto es cierto, a veces no lo es. Una luz potente acentúa las sombras y lo bueno puede llevar implícitas ciertas malas consecuencias. Tomaré el ejemplo que más salta a la vista: el burocratismo [...]. ¿Acaso esta enfermedad —que en definitiva puede y debe desaparecer— no está relacionada con el desarrollo de la organización, del cálculo, del control de la producción, es decir, con cosas progresivas y justas?)» (Ilyá Ehrenburg: *Un escritor en la revolución. Segundo libro de memorias*, México, Joaquín Mortiz, 1965, p. 185.)

49 Me he referido a las relaciones entre estos sistemas en «La buena forma de las formas malas», en *Unión*, Ciudad de La Habana, no. 2, 1981, pp. 35-48.

50 Un caso muy claro —dado su carácter elemental— de cómo la forma basta para dar sentido superestructural a un objeto, puede verse en Gerardo Mosquera: «El arte abstracto de los aborígenes preagroalfareros cubanos», en *Exploraciones en la plástica cubana*, Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983, pp. 56-82.

51 Charles Jencks: *El lenguaje de la arquitectura potsmoderna*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1981, pp. 129-132. «En varios estudios que tratan de la manera en que se percibe la arquitectura, he encontrado una esquizofrenia subyacente en interpretaciones que, yo creo, corren parejas con la naturaleza esencialmente dual del lenguaje arquitectónico. Hablando en general hay dos códigos, uno popular y tradicional que al igual que el lenguaje hablado cambia lentamente, está lleno de clichés y está enraizado en la vida familiar; y en el segundo lugar, uno moderno lleno de neologismo y que responde a cambios rápidos en la tecnología, arte y moda, además de los cambios de la propia vanguardia de la arquitectura. Es probable que un individuo prefiera uno de ellos, pero probablemente ambos códigos contradictorios coexisten en la misma persona. [...] Ya que hay una brecha imposible de cerrar entre los códigos de la élite y los populares, entre los valores profesionales y los tradicionales, y entre el lenguaje moderno y el vernáculo, y ya que no hay manera de hacer desaparecer esta brecha sin recortar drásticamente las posibilidades, lo que sería una maniobra totalitaria, parece deseable que los arquitectos reconozcan la existencia de la esquizofrenia y codifiquen sus edificios a dos niveles. Parcialmente, esto hará paralelas las versiones "altas" y "bajas" de la arquitectura clásica, aunque no conseguirá tener, como tuvo aquélla, un lenguaje homogéneo. Más bien la doble codificación será ecléctica y estará sujeta a la heterogeneidad que late en la base de cualquier ciudad.» (Cfr. pp. 130-131.)

52 En esto llegan a coincidir nada menos que Tom Wolfe, ob. cit., p. 108, y Segre, en la cita que aparece más adelante en el texto. En ocasiones no es sólo una arquitectura para arquitectos sino una arquitectura contra los usuarios, evidente en hechos como el retiro de la famosa antena falsa de Guild House de Venturi al sentirse afrentodos los residentes, o el disgusto de los usuarios con el interior del Faculty Club de la Universidad del estado de Pennsylvania, de Venturi y Rauch, según Martin Filler: «Lerning from Venturi», en *Art in America*, Nueva York abril de 1980, p. 8.

53 Roberto Segre, ob. cit., t. II, p. 561.

54 Reyner Banham: *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1971, p. 316.

55 Reyner Banham: «Un hogar no es una casa», en *Actualidades de la Arquitectura*, La Habana, no. 4, julio de 1972, pp. 88-106.

56 Reyner Banham: *Problemas de historia ambiental*, en *Actualidades de la Arquitectura*, ed. cit., p. 54.

57 «El cándido entusiasmo por Las Vegas (y por otros *existing landscapes* similares) se explica como expresión de un rechazo polémico de toda forma de utopía en el campo de la proyectación. *Learning from Las Vegas* constituye pues todo un programa de la contra-utopía, del contra "todo o nada" de los grandes modelos ideales. Es innegable, por lo demás, que las visionarias ejercitaciones proyectuales acerca del porvenir de la ciudad (las *villes radieuses* de viejo y de nuevo cuño) han perdido la fuerza propulsora que tenían otrora. Estas propuestas, en efecto, hoy ya no son atendibles porque la experiencia ha demostrado que no son realizables, al menos no sin menoscabar, trivializar, debilitar o, incluso, masacrar torpemente su intencionalidad original.» (Tomás Maldonado: *Ambiente humano e ideología. Notas para una ecología crítica*, en *Actualidades de la Arquitectura*, La Habana, no. 6, julio de 1973, p. 63.)

58 «Hacia una arquitectura». El autor emplea literalmente en la oración el título del famoso libro de Le Corbusier *Vers une architecture*, considerado una suerte de *Biblia* del movimiento moderno.

59 A partir del postimpresionismo los retratos no son ya encargos que buscan reproducir la imagen de una persona. No se hacen para representar, sino para expresar. El artista pinta un rostro como un paisaje o una naturaleza muerta, porque le sirve de base a su expresión individual. No se retrata en sentido estricto: se pinta. Ver. Gerardo Mosquera: «Pastel de Toulouse-Lautrec», en *Universidad de La Habana*, no. 221, septiembre-diciembre de 1983, pp. 123-124.

60 Umberto Eco, ob. cit., p. 273.

61 En lo que Retamar llama «la sociedad posoccidental, ecuménica» (Roberto Fernández Retamar: «Nuestra América y Occidente», en *Calibán y otros ensayos*, La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1979, p. 171).

62 Iván Slavov, ob. cit., p. 103. Ver también p. 96.

CAPÍTULO II

EL PROBLEMA CULTURAL DE LA INDUSTRIA

CÓMO LA INDUSTRIA SE LAS ARREGLÓ SIN SU «ARTE»

Hemos visto la delimitación entre arte e industria como consecuencia del desarrollo de la segunda y de la independización del primero. Es decir, como un proceso doble en el cual la industria sustituyó a todas las artesanías excepto aquellas que se independizaron para convertirse en «arte». De este modo, la industria tuvo que seguir adelante sin el arte, y éste prosiguió su avance sin aquélla, quedando establecida una separación de funciones y contenidos que será uno de los factores conducentes a la balcanización de la cultura moderna. Hemos visto también a la cultura de Occidente, en su ofensiva como cultura del capitalismo industrial, devenir lenguaje cosmopolita impuesto por la expansión mundial del sistema, que jerarquiza a varios países rectores desarrollados a costa del subdesarrollo del resto del mundo que sufre su dominio. A la vez, esta cultura internacionaliza su escisión interna, mientras por otro lado tiende a una homogenización frente al mosaico de las culturas nacionales.

En este marco hemos podido apreciar cómo el arte se ingenió para escapar de la industria, pero no cómo la industria se las arregló sin el arte. La industria necesitaba que sus productos, además de ajustarse a los requisitos de la fabricación mecánica seriada y compartimentalizada, resultaran económicos al ritmo de los nuevos tiempos, dirigidos a la manifestación. La industria necesitaba además que sus objetos fueran competitivos y funcionales, y, también, estéticos. El valor estético poseía una importancia mayúscula en la época de la revolución industrial, pues el gusto y las expectativas de los consumidores habían sido moldeados por la tradición artesanal, que concedía un relieve de primer orden a la dimensión estética, representativa y cultural de los objetos. La tecnología, al sustituir la mano por el troquel y masificar la producción, tenía necesariamente que afectar esto. Pero ningún industrial podía hacerlo de golpe, pues caería en contradicción con la cultura material de su tiempo y afectaría las posibilidades de realización de su mercancía, que siempre iba a aprovechar otro

competidor. En realidad sucedía más bien lo opuesto. Era otra de las grandes contradicciones del auge del capitalismo industrial:

> Con la Revolución Industrial creció el poder adquisitivo de todas las clases sociales especialmente a partir de 1830. La clase media enriquecida, pero sin el gusto refinado por una educación aristocrática, quiso imitar a los poderosos de otros tiempos. No admiraba la simplicidad de los muebles antiguos o de los trabajos de platería. Deseaba reproducciones de obras en metal rica, densamente trabajado, y tapices y tapicerías como los de los príncipes del Renacimiento.[3]

Además, durante muchos años la industria tuvo que competir aún con el artesanado en proceso de desaparición, que ofertaba la individualidad, belleza, coherencia, calidad, prestigio y demás valores «culturales» de la factura manual.

La situación era difícil. El arte había devenido una actividad autónoma por —entre otras cosas— absolutizar lo estético y lo simbólico, y no quería saber nada de la industria. La artesanía, donde lo estético-simbólico era también muy importante, y que contaba con una tradición milenaria para resolverlo, estaba siendo sustituida por la industria. Ésta sabía muy bien cómo hacerlo en cuanto a la técnica, la organización del trabajo, etcétera; pero no tenía una solución propia para el problema estético. En este punto la industria estaba sola. O aún más, el arte y la artesanía se le enfrentaban explotando ese costado débil. El problema poseía además otras complicaciones. La revolución industrial no sólo significaba la fabricación tecnológica de una gran parte de los artículos que hasta entonces se habían creado por medios artesanales. Significaba además la aparición de productos nuevos por completo, nacidos con la industria y las necesidades de su época. (La industria, de contra, iba a explotar la capacidad de la ingeniería para inventar objetos y necesidades como un medio de expandir el mercado.) Si los objetos tradicionales poseían una tipología que la industria sólo tenía que adaptar —con la posibilidad de incorporar la dimensión estética presente en ella—, la forma de los nuevos objetos debía ser concebida *a novo* por la industria.

Pero aún en el primer caso, la industria se veía obligada a transformar la tipología de los objetos, para adecuarlos a su producción por medios mecánicos. La máquina implicaba una manera diferente de hacer las cosas y este cambio condicionaba que muchas veces no se supiera resolver el modo de hacerlas con valor estético. Además, la industria, por exigencias esenciales a su propio progreso, desencadenó una constante invención de nuevas tecnologías, que hacían variar a una velocidad nunca vista los métodos y los materiales empleados para producir algo, y, por lo tanto, la forma final de lo producido. El proceso que, en la artesanía, era una evolución de tradiciones, en la industria era una mudanza constante y vertiginosa, una inventiva al galope que dificultaba el usufructo de las soluciones acuñadas por

el acervo artesanal, sobre todo en ingredientes tan sutiles como los estéticos.

La industria tuvo que afrontar estos problemas sobre la marcha. Lo procuró de un modo que ilustra con elocuencia el peso de la tradición en la cultura material, que a veces lleva a un retraso tipológico con respecto a la dinámica de las fuerzas productivas. ¿Qué hizo la industria? Su solución, a decir verdad, no fue muy original. La tecnología, que a cada instante se anotaba un invento o una innovación, no fue capaz de inventar nada en el plano estético. Día tras día se proyectaban nuevos aparatos y se perfeccionaban tuercas y tornillos; año tras año, en una carrera sin fin. Se derrochó ingenio, se exprimieron las posibilidades de todo descubrimiento, y, sin embargo, nada novedoso pudo idearse para encarar los problemas culturales de la industria. ¿Por qué? La razón primordial estaba en la creencia de que los aparatos y los tornillos nada tenían que ver con la estética. Peor aún: se les creía definitivamente antiestéticos. Y no podía ser de otro mundo en la época: los avances técnicos, a partir de descubrimientos revolucionarios que abrían posibilidades infinitas, se habían ido muy por delante de la conciencia.

La solución ensayada por la industria puede sintetizarse en dos líneas generales. Una, que se realizó sobre todo en la maquinaria y otros instrumentos de trabajo y medios de producción, consistió en relegar la estética y las referencias culturales. Así, las formas de muchas máquinas e instrumentos eran el simple resultado del conjunto de sus depósitos, tuberías y engranajes, con apenas algún detalle decorativo superpuesto o alguna embrionaria voluntad de diseñar las partes o estructurar los mecanismos de manera armoniosa. Era, simplemente, una tradición procedente de las viejas máquinas de la artesanía, a las cuales no se acostumbraba «estetizar» mucho, pues la máquina, al revés del objeto de uso —del cuchillo al vestido al carruaje al cañón— y de los productos superestructurales, no había desarrollado valores simbólico-representativos ni expresiones de individualidad. Era una suerte de pecado original de la máquina, para el cual la revolución industrial no significaba aún la llegada del Mesías.

La otra línea se desenvolvió más en los objetos de consumo, aunque también incidió en las máquinas y en los medios de trabajo. Consisitía en aplicar al objeto industrial el repertorio decorativo tradicional de la artesanía, o incluso modelarlo en una forma ornamental ajena a sus funciones o a los requisitos de la producción tecnológica. En el caso de las máquinas, se empleaba la decoración para cubrir de la vista la fealdad de sus mecanismos. En ambos casos la ornamentación, más que un componente integral, era un revestimiento en conflicto con las determinaciones tecnológicas. Y no sólo eso; a veces los adornos, dada su complejidad, debían ser realizados por métodos artesanales, contradiciendo las facilidades aportadas por la fabricación industrial, limitada en algunos productos a construir la estructura que después debía ser terminada por la mano, que literalmente «ponía» los valores estéticos-simbólicos propios de su ancestral tradición.

Ni despreocupándose de lo estético ni sumándolo como un añadido procedente de la cultura material artesana, la industria creaba su propia so-

lución: la adaptaba de esa artesanía que ella misma estaba desplazando. Era una contradicción de época. En la primera línea no se conseguía descubrir la posibilidad de una estructura estética en sí de los componentes y de su combinación. En la segunda se incorporaba un repertorio de ornamentos incongruente con la nueva manera de fabricar los objetos, con la ampliación de los materiales y con la creciente inventiva de nuevas tipologías objetuales, cuando no con el mismo proceso fabril, que debía sufrir el tumor de una anacrónica fase artesanal, encargada de hacer la decoración.

Todo esto resultaba contradictorio desde el punto de vista tecnológico y desde el punto de vista estético. La farragosa decoración de la época, hija de la serie evolutiva renacimiento-manierismo-barroco-neoclasicismo, entorpecía las exigencias de estandarización, serialización, exactitud, racionalización y otros requisitos simplificadores de la industria. ¡Más conveniente hubiera sido en este punto para la revolución industrial haber surgido en la Edad Media, en el antiguo Egipto, o hasta en el neolítico, donde los conceptos formales en uso se adecuaban mejor a los requerimientos tecnológicos! Por contrapartida, la decoración que se aplicaba había sido concebida para la hechura manual, y su realización mecánica aparejaba por fuerza un acabado inferior al de los artesanos. Aún peor era la falsedad misma de la solución, su artificialidad cultural. El *stock* decorativo tomado por la industria respondía a una evolución de tradiciones estilísticas vinculada con la evolución de la conciencia social y de sus normas estéticas, al igual que con los distintos objetos, con sus materiales y con sus métodos de confección, condicionados todos por la evolución de la infraestructura económico-social. La esteticidad del producto se beneficiaba de la coherencia espiritual, material y social de su fabricación.

Esta organicidad del proceso era ignorada por la era tecnológica, que al no poder crear sus propios valores estético-simbólicos pretendía resolver el problema como una operación aritmética, sumando tipologías y decoraciones de la época que ella liquidaba. Más tarde se empezaron a incorporar elementos estilísticos de períodos anteriores, o a disfrazar los objetos en el ropaje de cualquier estilo histórico. La naturalidad de esta última decisión era signo del desarraigo entre las soluciones estéticas y la base material contemporánea. A nadie se le hubiera ocurrido entonces conservar un procedimiento artesanal para hacer un objeto que pudiera producirse a máquina. Pero parecía absolutamente lógico forzar la máquina para que reprodujera los ornamentos de la factura artesana del mismo objeto. O más grave aún: se mantenía su tipología artesanal sin aprovechar las posibilidades de racionalización brindadas por la nueva técnica, y hasta se llevaba a ésta contra la corriente, obligándola a reproducir viejas formas que contradecían sus principios. Un ejemplo muy simpático es el de un automóvil primitivo al que, además de la apariencia de carruaje que solían tener entonces, se le proveyó de un caballo de bronce tamaño natural, cuya ventaja tecnológica era no comer ni defecar. Por supuesto, ponerle al coche una cola de pato hubiera parecido absurdo: eso pertenecerá a la zoología de los años cincuenta.

La industria iba a pasar mucho trabajo para emprender el camino de sus propias soluciones. Su seudosolución fue además uno de los ingredientes

activos en el descalabro en la cultura de aquella época, que condujo a la fragmentación de hoy. Se había quebrado la coherencia cultural de la producción y no se había inventado otra acorde con los tiempos. La industria producía de todo menos valores estéticos, y tenía que tapar su desnudez pidiéndole ropa vieja a la artesanía o a las «Bellas Artes». Ahora bien, no puede negarse que por lo menos el gesto respondía al espíritu de los tiempos, por su barbarie expeditiva y voluntariosa:

> Hace cien años nuestros fabricantes decidieron que puesto que les hacía falta arte, lo comprarían como a cualquier otro material, aplicándolo a sus productos, incluso a las mismas máquinas. Y así fue que compraron arte, arte de toda clase y de todas las épocas, y lo aplicaron; mezclaron los estilos y confundieron las épocas, pero no era otra su pretensión de originalidad; y para darle al público lo máximo a cambio de su dinero hicieron la acumulación lo más densa posible.[2]

La actitud misma demostraba que el concepto arte estaba indefinido, producto de su explosión y las rupturas traídas por la época. Ahora no se distinguía bien qué cosas eran el arte, la artesanía y lo que después se llamará diseño, conceptos que aparecían mezclados tanto en la práctica como en la teoría. El artesano, dentro de la organicidad de su contexto histórico, sabía todo lo que tenía que saber acerca de lo estético y cómo producirlo. El industrial, en medio de las transformaciones de una nueva era, tenía las mismas ideas al respecto que aquellos hombres de una comunidad primitiva que se indigestaron de hostias robadas a un misionero, porque éste los había doctrinado que comulgando se ganaba el paraíso. El industrial sólo sabía que el prestigioso arte estaba fuera de la *industria*, y requería reparar el defecto metiendo dentro la mayor cantidad posible. Hay que excusarlo, pues, según vimos, el panorama era bastante confuso, sobre todo porque la estética y el arte transformaban entonces sus significados y funciones, y hasta surgían como palabras con su sentido actual.

EL PARO EN LA CREACIÓN DE ESTILOS

La seudosolución de la industria llegó a detener por un tiempo la evolución creadora de los estilos. Se trata de un fenómeno sin precedentes, síntoma claro de la artificialidad de aquella solución. Es un caso único en la historia del arte, que tuvo por causa directa la desaparición del artesanado, no compensada en este aspecto por la actividad industrial. La industria, que no creó su estilo propio ni ningún otro hasta el *art nouveau* de finales del XIX, tuvo entonces que ponerse a revivir los viejos o a tomarles elementos, como si la historia del arte fuera un almacén de piezas de repuesto. Eclecticismo y *revival* son categorías sintomáticas del derrumbe producido, tanto como de los malabarismos de la industria para resolver la necesidad de renovación morfológica cuando ya

no había artífices para idearla. La gente especializada en el asunto había desaparecido (artesanía muerta), quedado fuera de la industria (artesanía sobreviviente) o puesto tienda aparte (artistas). Pero ni aún ellos hubieran podido hacer nada en cuanto tales, pues la nueva situación exigía soluciones internas, salidas de la propia industria para ella misma y su contexto social. El paro en la creación de estilos, que circunscribe el siglo XIX al imperio del eclecticismo y el historicismo, tiene una de sus causas en el desgaje entre creación material y creación espiritual.[3] Ahora cada una marchaba por su lado, y los objetos utilitarios tenían que disfrazarse a la fuerza de cornucopias o de esfinges egipcias para intentar algún asidero espiritual.

La máquina se había adelantado a la conciencia de la época. Todavía hoy uno dice «La Máquina» y suena como si fuera un monstruo amenazador. La cultura del siglo XIX le rehuía atemorizada, refugiándose en el historicismo no sólo en cuanto a los estilos, sino en todo un interés general por mirar hacia el pasado, que en lo profundo era una reacción ante las contradicciones y las novedades traumáticas del presente. Lo viejo conservaba su prestigio cultural, ausente de la abultada e inmediata materialidad de lo nuevo. Más que conservarlo, lo acrecentaba. El romanticismo —que siempre da el tono típico— abrió las puertas a la revaloración del pasado con su admiración por la Edad Media, cuya organicidad se enarbolaba como paradigma frente a los cataclismos del presente. La industria, al no haber creado sus valores culturales específicos, sufría una desnudez espiritual que servía de escalón a la crecida del prestigio de toda la cultura anterior. Esta inflación de lo histórico era favorecida por todo el estado de cosas. Por ejemplo, los arquitectos,

> estaban convencidos de que cualquier obra creada por los siglos preindustriales tenía, necesariamente, que ser superior a todo lo que pudiera expresar el espíritu de su propia época. Los clientes del arquitecto habían perdido toda sensibilidad estética y exigían, para aprobar su proyecto, que tuviera valores que no fueran estéticos. Les era fácil comprender los valores asociativos. Además, había otra cualidad que sabían comprender e incluso controlar: la exactitud de la reproducción.[4]

De este modo el criterio del especialista sofisticado que huía de la máquina era confirmado por la rudeza del hombre de la máquina, en un círculo vicioso. Ninguno reconocía la posibilidad de una estética «natural» de la industria. El movimiento siempre era doble, las grietas estaban por doquier y todos los resortes impulsaban en esa dirección. Los artistas,

> al contemplar por todas partes la destrucción de tanta belleza, ocasionada por el repentino, inmenso e incontrolado crecimiento de ciudades y fábricas, desesperaron de su siglo y se volvieron a un pasado de más elevada inspiración. Además, el maestro de una fundición o el propietario de una fábrica de tejidos, que por lo general eran hombres incul-

> tos que se habían abierto paso gracias a sus propios esfuerzos, ya no se consideraban ligados a un estilo determinado imperante, como el señor que había sido educado a creer en las reglas del buen gusto. [...] El siglo XIX [...] mantuvo con tenacidad la multiplicidad de estilos, porque los valores asociativos eran los únicos valores arquitectónicos que apreciaba la nueva clase dirigente.[5]

Sin embargo, no es exacto decir que la industria no inventó nada, sino que no lo hizo según el carácter y las posibilidades inmensas de su innovación. El tránsito de la historia siempre obliga a inventar algo. Y el eclecticismo y el *revival* son inventos de la cultura del capitalismo industrial, sin antecedentes en su escala y en el tiempo de su duración. Tomar conscientemente elementos de diversas épocas y estilos y reunirlos en una pieza es una novedad cultural que si no revela mucha imaginación sí demuestra ingenio. Cabe transferirle lo dicho sobre Víctor Cousin: nadie con tan escasa originalidad había logrado tanto.[6] Es la invención de la no invención.

Del mismo modo los *revivals*, como no eran verdadera arqueología —disciplina ardua por demás—, siempre introdujeron cambios y fantasías sobre los motivos históricos. El que hayan nacido por efecto de una contradicción no descalifica a las tendencias eclécticas e historicistas del XIX desde el punto de vista estético-simbólico. Nada hay en la historia que no responda a la dialéctica de su tiempo, y ellas, vástagos de un defecto, descubrieron el *ready made* cultural, el *objet trouvé* histórico. Aportaron una extravagante originalidad de lo no original, un gusto bárbaro y una sensibilidad inclusivista para armonizar lo contradictorio, que está en las bases de la renovación actual. El postmodernismo, a su vez, traerá aparejada su reconsideración. Es preciso distinguir entre las contradicciones de índole económica, social y cultural que pueden estar en el fundamento de un fenómeno, y los valores de diverso tipo que éste puede alcanzar en su desenvolvimiento sobre todo si incide en el plano artístico, tan propenso a la autonomía.

A la cultura industrial le llevó mucho tiempo y esfuerzo ponerse de acuerdo consigo misma. Las grandes exposiciones mundiales de la segunda mitad del siglo XIX dan la sensación de un zoológico. Dentro de aquellos pabellones que proclamaban el orgullo y el entusiasmo juvenil de la industria, los objetos reunidos semejan animales de hierro de las especies más desvinculadas, muchos imposibles de indentificar tras la pelambre de ornamentos. Casi nunca la decoración alcanzó una apoteosis semejante, cuando, por paradoja, menos conveniente resultaba a la racionalidad del objeto en sus aspectos constructivos, estructurales, de función, de alcance social y de cultura.

EL *ART NOUVEAU*

El *art nouveau* fue el primer intento por resolver esta situación. Es el primer estilo después del paro que tiene lugar en el XIX. Pero lo importante es que se trata de un estilo creado por la industria, de la primera creación estética original de la industria en respuesta a los problemas culturales de la

producción material. Implica el cuestionamiento del historicismo mediante un lenguaje nuevo y unitario que actúa en todas las escalas, del edificio al mobiliario urbano al tenedor, con una voluntad de integración ambiental. Esta búsqueda de coherencia se manifiesta al nivel del objeto mismo, en una integración entre la estructura y la decoración, resuelta en gran medida por la línea como elemento libre que ejecuta con espontaneidad la composición. El *art nouveau* implica además la inclinación a materiales de raigambre maquinista, en especial el hierro, el más «industrial» de todos, «dignificado» en lo que se ha llegado a llamar una «poesía del hierro».[7] Y lo más importante, el apunte de una cualificación estética de elementos y objetos estandarizados, realizada teniendo en cuenta hasta cierto punto los requisitos racionales de la fabricación en serie.

Era, al fin, después de casi siglo y medio, el primer esfuerzo cultural interno de la industria. Sin embargo, la solución poseía en general un rango muy limitado porque era una solución en el plano «cultural» y no en el técnico-constructivo, donde sólo se alcanzaban atisbos, no descubrimientos de vías definitivas. El éxito cultural del *art nouveau* consiste en llevar a cabo la ruptura con los cien años de exclusividad historicista. Pero aún así lo hace sólo delineando un nuevo estilo en el sentido tradicional —deudor a su vez de morfologías medievales (siempre la Edad Media como paradigma) y del Oriente, así como del movimiento *Arts and Crafts*— y no tomando verdadera conciencia de los nuevos condicionamientos de la tecnología como base para una cultura de la máquina. Cuando avizora algo de esto lo vuelve a contradecir, porque, como dice Segre, no se asimila aún «el valor del estándar, del objeto funcional seriado, sino éste debe ser "humanizado" a través del trabajo artesanal, que al mismo tiempo extrae el objeto de la serie y lo individualiza estéticamente».[8] Su metodología no es fruto aún de una sensibilidad hacia la técnica, sino de tipo convencional, aún cuando sus veneros sean estilos históricos donde el componente simbólico expresaba el estructural. El logro mismo de integrar decoración y estructura enuncia sólo la armonización de dos esferas que aún no se ha conseguido fundir genéticamente.

Se mantiene así en pie la contradicción arte-industria: lo estético debe ser añadido a lo hecho por la máquina, lo estético sigue siendo lo artesanalizado, lo decorativo más que lo estructural. No se logra una identificación integrativa entre las dimensiones espirituales y material del producto, y la primera continúa afectando el desenvolvimiento de la segunda en todas sus posibilidades técnicas y funcionales, con las consecuentes limitaciones económicas y de alcance social. De este modo, la primera respuesta original de la industria, a pesar del avance que representaba, era todavía una respuesta circunscrita por convenciones preindustriales.

NOTAS

1 Peter Collins: *Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución (1750-1950),* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1970, pp. 123-124.

2 Herbert Read: *Arte e industria,* La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1971, p. 18.

3 Por supuesto, hay muchas otras, cada una actuando en su terreno. Para Segre, «El eclecticismo del siglo XIX fue el resultado de una falta de identidad de grupo de la burguesía —en correspondencia con el liberalismo económico—, que no podía mantenerse por medio de la homogeneidad lingüística y conceptual del neoclasicismo.») Roberto Segre: «Arquitectura, subdesarrollo y revolución», en su *Arquitectura, historia y revolución,* Universidad de Guadalajara, 1981 p. 172). «Pero es justamente la máxima valorización de la mercancía, que condiciona la autonomía monumental de la arquitectura ecléctica, vigente a lo largo del siglo XIX, sacralizada estéticamente por la "respetabilidad" antiplebeya y, convertida en salvaguardia de la "seguridad" social, asumiendo ideológicamente una parte del legado feudal absolutista que había combatido la burguesía en su lucha por el poder.» (Roberto Segre: «Significación de Cuba en la cultura arquitectónica contemporánea», en *Ensayos sobre arquitectura e ideología en Cuba revolucionaria,* Universidad de La Habana, 1970, pp. 36-37.)

4 Nikolaus Pevsner, ob. cit., p. 291.

5 Ibídem, p. 290.

6 Adolfo Ravá: *La filosofía europea en el siglo* XIX, Buenos Aires, Editorial Depalma, 1943, p. 124.

7 Gillo Dorfles: *La arquitectura moderna,* Barcelona, Editorial Seix Barral, 1967, pp. 18-19.

8 Roberto Segre, ob. cit., t. I, p. 182.

CAPÍTULO III

HACIA EL DISEÑO

1. *LA SENSIBILIDAD «MAQUINISTA»*

LOS INGENIEROS

La solución de los problemas culturales de la industria, no obstante su dificultad, iba perfilándose a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX. Pero, como era de suponer, no la descubrían primero los artistas ni los arquitectos, sino los ingenieros, los constructores. Y asoma no en los productos de larga tradición estético-simbólica, sino en los más concentrados en un desnudo fin utilitario, los que exigían una construcción más técnica y funcional que cargada de mediaciones «culturales», y más en los hijos legítimos de la industria —es decir, los nuevos productos cuya tipología había tenido que ser decidida por ella— que en sus hijos adoptivos —los productos ancestrales cuyas tipologías ella había heredado. En aquellos «zoológicos» de las exposiciones universales de la *Belle Époque* lo único que a veces apuntaba al futuro era la jaula. Las grandes estructuras de acero de los pabellones y las galerías de aquellas ferias de la máquina, de los graneros, los barcos, los puentes, las fábricas, los invernaderos, los rascacielos de oficinas yanquis y otras contrucciones que respondían a nuevas exigencias económicas y sociales, estaban dominadas por un requisito funcional muy escueto —que en el primer caso poseía además carácter efímero—, resuelto mediante ensamblaje de partes estandarizadas de producción en serie, con preocupaciones económicas y dentro de cierto descuido de los añadidos ornamentales. Descuido que en parte era consciente, al extremo de que Ruskin advertía: «no hay que mezclar la ornamentación con los negocios», oponiéndose a la decoración de las estaciones de ferrocarril.[1] Este descuido —correspondiente a la primera línea formal de la industria que ya se comentó— resultaba feliz, porque permitía una sensibilidad de las estructuras racionales de aquellas construcciones, donde asomaban los brotes de una valoración estética de los elementos estructurales en sí y de su composición funcional.

¡Gran revolución! ¡Se empezaba a sentir que los hierros podían ser bonitos! Nacía una sensibilidad nueva, no conceptualizada aún. Son elocuentes al respecto situaciones como la de un historiador de la arquitectura tan notable como James Ferguson, quien a mediados de siglo instaba a los ar-

quitectos a aplicar en su trabajo los mismos principios de la ingeniería civil, pero se mostraba incapaz de indicarles *cómo* hacerlo.[2] No debe extrañar si, según sabemos, era una sensibilidad que no se había gestado en el seno de la «gente sensible», sino más bien entre el pragmatismo de los ingenieros. Su *De re aedificatoria* eran cuadernos de cálculos; sus órdenes, vigas y tornillos. Su fuente estaba en un paulatino aumento del interés por concebir y armar las partes seriadas con un sentido estético que no quería decir su nombre, en vez de «aplicar» lo estético a posteriori como decoración.

Al principio los artistas no comprendían nada de esto. Veamos el comentario de Kämpfen ante la Galería de Máquinas construida en París para la Exposición Universal de 1867:

> ¿Palacio? ¿Es nombre apropiado para esta construcción [...]? No, si esta palabra implica necesariamente la idea de la belleza, de la elegancia y de la majestad. No es ni bella, ni elegante y ni siquiera grandiosa, esta enorme masa de hierro y ladrillos [...][3]

«De hierro y ladrillos...» y ya está dicho todo, elementos seriados y materiales industriales son sinónimos de antiespíritu, nada «cultural» se puede esperar de ellos.

Más elocuentes —y divertidos— son los conceptos de la conocida carta de los intelectuales contra la torre del ingeniero Eiffel, uno de los hombres que estaban abriendo camino a «la nueva visión»:

> Nosotros, escritores, pintores, escultores, arquitectos, apasionados amantes de la belleza de París, hasta ahora intacta, protestamos con todas nuestras fuerzas en nombre del gusto francés, con el que no se ha contado, contra la erección, en pleno corazón de nuestra capital, de la inútil y monstruosa Torre Eiffel, que la malignidad pública, a menudo inspirada por el buen sentido y el espíritu de justicia, ha bautizado ya con el nombre de Torre de Babel. ¿Se asociará la ciudad de París todavía a la imaginación barroca y mercantil de una construcción (o de un constructor) de máquinas, para afearse irremediablemente y deshonrarse? Porque la Torre Eiffel, que, no lo dudéis, no desearía para sí ni siquiera la comercial América, es el deshonor de París. Es necesario, para darse cuenta de lo que proyectamos, figurarse por un momento una torre vertiginosa y ridícula dominando París, como una gigantesca y oscura chimenea de taller. Humillando todos nuestros monumentos, empequeñeciendo todas nuestras arquitecturas, hasta desaparecer en este sueño estupefaciente. Y por veinte años veremos prolongarse como una mancha de tinta la sombra odiosa de la odiosa columna de hierro llena de tornillos.[4]

Si pensamos que entre los firmantes están los pintores Meissonnier y Bonnat, el músico Gounod, el arquitecto Charles Garnier y los escritores Leconte de Lisle, Maupassant, Sully-Proudhomme y Zola, podemos apreciar lo inmenso de la brecha entre los representantes del «espíritu» y la

potencia de la cultura material de la época. El lenguaje emperifollado del texto mismo recuerda a los objetos de entonces, y basta para mostrar sus comunes ideales de belleza, que quizás sorprendan en el autor de *La taberna*. Notemos también que las simples referencias a construcciones industriales bastan para símiles peyorativos: «como una gigantesca y oscura chimenea de taller», o para expresar el epítome de lo antiestético: «la imaginación barroca y mercantil de una construcción (o de un constructor) de máquinas». Toda la preocupación económica, por último, equivale a negar oxígeno al arte, como vemos en la alusión a «la comercial América». De un lado el «desinterés» del arte, del otro la pedestre practicidad de la industria.

El desarrollo de una sensibilidad maquinista es resultado de más de una centuria de época industrial, durante la cual el hombre se fue adaptando a convivir con los cables, poleas y engranajes «de hierro y ladrillos» que rodearon su vida. Ya en el siglo XX, alguien tan radical como Muthesius comentaba a propósito de la rueda de bicicleta: «En la actualidad nadie encuentra algo anormal en este objeto, y la estructura liviana de los rayos nos impresiona como delicada y elegante.»[5] El fundador del Deutscher Werkbund todavía estimaba necesario insistir en que ya «nadie encuentra algo anormal» en una rueda de bicicleta, la cual puede llegar hasta a ser elegante «con sus rayos de alambre y su neumático».[6] La frase tiene aún algo que ver —sea por oposición o por rezago— con aquella reserva mental que Moholy-Nagy reconocía en sus contemporáneos: «la belleza a pesar de su origen tecnológico».[7] A Muthesius le parece muy notable que la presencia de algo tan fanáticamente funcional como una rueda de bicicleta, un mecanismo de estructura tan proclamada que impide la acción de los aditamentos simbólico-culturales, un engranaje renuente a ser espiritualizado, ya no resulte anormal, sino, incluso, delicado y elegante. ¡La «cultura» había aceptado a la bicicleta! Ahora bien, la generalización y reconocimiento de esta sensibilidad no fue una simple cuestión de tiempo. Fue además un efecto de la agresividad de la industria, estuvo potenciada por el extraordinario progreso y capacidad de acción que alcanza la tecnología en el último tercio del siglo, en vínculo con la expansión económica y los nuevos requisitos sociales, que conllevan una tendencia a la masividad, al aumento del consumo. Recordemos que, por sólo presentar un aspecto, entre 1870 y 1890 se produce la llamada segunda revolución industrial: la eclosión de las industrias químicas y energéticas. El nombre basta para denotar una nueva fase en cualidad tanto como en proporciones. Un desarrollo tal traía aparejado por necesidad la superación de los lastres artesanales que pudieran frenar la proyección a ritmos geométricos[8] de la industria. Más aún si, por supuesto, en la base de todo el aumento se movían grandes intereses económicos. Hannes Meyer observaba:

> Detrás de estas discusiones sobre el método de construcción «moderno» o tradicional, existían los trusts de la producción de los materiales de construcción y su lucha por la conquista del mercado. Por un lado las nuevas industrias siderúrgicas, del cemento, del vidrio, del

> cartón alquitranado, de los aparatos sanitarios, agrupados en una sociedad económica unida por intereses comunes, en el sentido de «Vertikale Kartelle», sociedad con una muy estrecha relación con la industria pesada, la minería y la química. Del otro lado encontramos la antigua industria del ladrillo, de la cerámica, de la pizarra, de la piedra para construcciones y de la madera, materiales estos que implican un contacto con la clase obrera —es decir, con hojalateros, carpinteros, etcétera— que pretendían una arquitectura tradicional, puesto que, siendo obreros tradicionales de la construcción, debían sostener la lucha de la competencia industrial. Se trataba, sin duda, de batallas de interés capital monopolístico en unión con el capitalismo industrial, para conquistar el mercado de la construcción. Parecía que los arquitectos, por su sensible naturaleza artística, se sentían misioneros de la arquitectura «nueva» o «vieja», pero en realidad eran los que representaban abiertamente o a escondidas el capital financiero, al que estaban sujetos.[9]

No obstante, todo el asunto es un proceso lento, pues envuelve cambios técnicos y conceptuales que deben luchar contra los amarres de la tradición, ese «duende que revolotea por la cabeza de los hombres», como decía Engels. Resulta significativo que la primera conceptualización del problema, unida al primer intento de solución práctica, tenga lugar, con el nuevo siglo, principalmente en países como Alemania, Rusia y Estados Unidos, que no habían sido punteros en la dinámica capitalista, pero que protagonizaban entonces, en diverso grado, un nuevo desarrollo industrial que estaba situando a algunos de ellos al frente del mundo. Estas industrias nuevas, regidas por burguesías también «nuevas», quedaban un poco más libres de las tradiciones de la vieja revolución industrial. La solución va a ser así, desde cierto punto de vista, un alarde de «nuevo rico» de la industria, una ostentación de industrias juveniles, un desafío generacional de la nueva industria, orgullosa de su reluciente vitalidad.

Algo parecido y diferente ocurría en los países escandinavos, donde se manifestarán las proposiciones de cambio de una forma particular, que distingue la cultura de la industria en esa parte del mundo. Su caso es muy especial, pues allí no golpean muchas de las taras típicas del capitalismo industrial. Éste se desarrolla tardíamente sin una infraestructura de colonias, basándose en la especialización en ramas de alta tecnología, que no requieren grandes conglomerados de fuerza de trabajo, pero sí una alta calificación. Esto evita las grandes ciudades industriales y la aparición de antagonismos virulentos entre la ciudad y el campo, manteniéndose una vinculación entre las industrias rurales y urbanas. Así, «el proceso de transformación de la base económica agrícola a la base industrial, se produce dialécticamente».[10] Es un modelo de desarrollo dentro de marcos locales, en países de escasa población que habían mantenido, por la misma lentitud de una evolución económica no traumática, algo de aquella añorada «armonía medieval». Su estructura política es descentralizada, con gran poder de los municipios y nivel de acción de la vida comunitaria. Pero a la vez el Estado actúa como

un mecanismo de control, que asegura ciertos equilibrios entre los intereses particulares y los colectivos, entre la burguesía y las clases trabajadoras. En vínculo con esto,

> la lucha de clases no posee un carácter agudo y la estructura social mantiene cierta coherencia que se manifiesta en términos culturales y ambientales: el diseño contemporáneo se forja sobre la base de la asimilación de las tradiciones nacionales.[11]

De este modo, la industria, al desarrollarse, puede digerir tradiciones de una cultura material caracterizada por su pureza funcional, metabolizando como en ninguna otra parte los componentes estético-simbólicos, sin que se efectúen demasiadas fracturas entre lo material y lo espiritual, ni una fragmentación cultural tan marcada como en el resto de los países industriales.

Pero volvamos a nuestro tema. El propio desarrollo de la tecnología y de los niveles de producción había ido procurando una nueva sensibilidad, que materializaban los ingenieros. Moholy-Nagy reconocía:

> en todo el mundo surgieron notables productos industriales nuevos, pero en su mayor parte involuntariamente, es decir, en campos donde la función, y no la tradición, determinaba la forma; en obras de ingeniería, por ejemplo, en la fabricación de instrumental acústico, óptico, químico y médico, de maquinaria, de equipos eléctricos y ferroviarios.[12]

No obstante.

> la industria continuó prodigando artículos, ignorante de su propia potencialidad creadora e imitando generalmente los prototipos tradicionales desarrollados por la artesanía manual.[13]

Era necesaria una anagnórisis de la industria, a partir de la cual se pudiera encaminar una acción consciente, basada en un reconocimiento de las contradicciones culturales de la máquina y del cual derivara una filosofía apta para superarlas. Si los ingenieros y técnicos sentaron los fundamentos prácticos, fue una nueva generación de arquitectos y artistas quienes conceptualizaron la solución del viejo problema de la industria.

LOS ARTISTAS

Esto obedecía a un nuevo espíritu artístico. Ya con el impresionismo el arte se había dividido en vanguardia y academia, balcanizando todavía más el panorama cultural. Y los vanguardismos de principios de siglo complejizaban más y más la situación al expandir en forma extraordinaria el contenido y los métodos del arte. Esta expansión volvía al arte una actividad aún más especializada cuando actuaba dentro de su sistema «culto», lleván-

dolo a una fragmentación en tendencias muy diversas, cada una con su propia plataforma —cuyas ideas y palabras son a menudo más activas que las obras—[14] y sus códigos particulares, y a un grado de distanciamiento nunca visto en relación con los otros sistemas estético-simbólicos. A la inversa, esta expansión lo capacitaba para acercarse a otras esferas de la vida, con las cuales intercambiaba. El artista, decía Léger,

> considera cuanto le rodea como materia prima, toma los valores plásticos y escénicos que puede extraer del estruendoso torbellino que se precipita a su lado, los interpreta diagramáticamente y, por este camino, llega a la unidad plástica, para dominar el todo a cualquier precio.[15]

Para el arte de vanguardia la industria deja de ser una cosa antiestética. Surgidas en una época de auge industrial y económico, las vanguardias artísticas fueron agrupándose bajo la denominación «arte moderno», expresiva de una ruptura que proclamaba el vínculo con los nuevos tiempos y la negación de los valores precedentes (entre los cuales estaba toda la cultura de perifollos que recubría a los objetos). Hay un afán de pureza que quiere eliminar todas las mediaciones del acervo cultural. El arte moderno se pronunciaba como el arte de su momento, dinámico portador de las formas y contenidos de actualidad, apuntados hacia el futuro. Y lo que daba la tónica del momento proyectándose hacia el porvenir era el desarrollo de la industria y la tecnología, que parecían capaces de renovar todos los aspectos de la vida. La cultura moderna, por tanto, tenía que ser una cultura industrial, que expresara los adelantos científicos y tecnológicos y las transformaciones que conllevaban. Quien primero comprende esto es el arte moderno. Y da un paso más: algunas de sus tendencias absolutizan el rol de la máquina, declarándola única fuente de cultura y belleza.

Los motores, los tornillos, las cosas «de hierro y ladrillos» en general, otrora horribles y banales, ahora no sólo son capaces de valor estético: son la belleza misma. Con diferencias que después veremos, el futurismo y el constructivismo hacen en sus «manifiestos técnicos» un pronunciamiento a favor de una nueva estética, la estética de los tiempos modernos que es, por supuesto, la de la tecnología. Ellos quitan de golpe el valor a lo viejo para adjudicárselo a lo nuevo:

> Un automóvil de carrera, con su radiador adornado de gruesos tubos parecidos a serpientes de aliento explosivo..., un automóvil que ruge, que parece correr sobre la metralla, es más bello que la *Victoria de Samotracia.*[16]

Vale la pena volver a recordar este tipo de pasaje, para contrastar su retórica de nuevo cuño con aquella de la carta contra la Torre Eiffel:

> Nosotros cantaremos las grandes muchedumbres agitadas por el trabajo, el placer o la sublevación; cantaremos las tareas multiformes o multicolores de las revoluciones en las capitales modernas. Cantare-

> mos el vibrante fervor nocturno de los arsenales y de los astilleros incendiados por violentas lunas eléctricas, las estaciones golosas, devoradoras de serpientes humeantes; los talleres colgados de las nubes por los alambres retorcidos de sus humos, los puentes parecidos a atletas gigantes que superan los ríos, relampagueantes en el sol con un brillo de cuchillo; los yates aventureros que olfatean el horizonte, las locomotoras de pecho amplio que piafan sobre los raíles como enormes caballos de acero con bridas de tubos, y el vuelo de los aviones que se deslizan, cuyas hélices cantan en el viento como una bandera y parecen aplaudir como una muchedumbre entusiasta.[17]

Los futuristas italianos llevan así las cosas de un extremo al otro. Es como dice Mario de Micheli, «el decreto de muerte de cualquier mitología pasada, en favor de la mitología nueva: la máquina, ídolo brillante, estruendoso, utilitario».[18]

Pero no es sólo una cuestión de las tendencias que desarrollan de modo directo en sí mismas esta clase de contenidos. La vanguardia en su totalidad, incluido el expresionismo antipositivista y el dadaísmo, implica una condena de la cultura anterior y un afianzamiento en todo lo que es novedoso, lo que es distinto de la tradición, lo que trae futuro, lo que es propio de un nuevo siglo y de una nueva época. El artista «adquiere el papel de un profeta; no interpretando lo que era, sino imaginando lo que será».[19] Ya nadie mira hacia la Edad Media; todos los ojos se vuelven al presente y al futuro. Y otras tendencias, como el cubismo y la primera abstracción, interiorizan un espíritu muy «tecnológico» en su visión y sus soluciones formales, aunque no lo proclamen programáticamente como los futuristas. La proximidad se evidencia en sus múltiples contactos y mezclas, que resaltan en movimientos de cierto carácter «híbrido»: cubofuturismo, rayonismo, vorticismo, purismo, orfismo...

El arte moderno no sólo impone —en su circuito, porque el arte académico continuaba defendiendo en el suyo los criterios tradicionales— el cambio en la valoración cultural de la industria: la asume como material artístico. En Marcel Duchamp esto es literal: él toma en 1912 la «delicada y elegante» rueda de bicicleta y, sin más, la exhibe como escultura en una galería. En otros casos se trata de asimilaciones morfológicas, materiales, de metodología y de contenido, que son desarrolladas con la libertad experimental del arte nuevo, más «desinteresado» que ningún otro. La contribución de la vanguardia es decisiva para ampliar la sensibilidad hacia formas y tipologías ajenas a la tradición, rompiendo la rutina historicista, así como también para abrir un espíritu «moderno». Pero si sólo hubiera hecho esto, su papel habría quedado limitado a las fronteras del arte. Hubiera sido un movimiento interno donde el arte tomaba inspiración de la industria y ésta, a su vez, lo aprovechaba como un laboratorio de investigación de nuevas morfologías, en una acción recíproca. Benévolo ha señalado esta función generadora de formas acreditándosela al cubismo, aun-

que es preciso señalar que en realidad incumbía también a otras tendencias, sobre todo a la abstración geométrica:

> Los objetos de la realidad empírica son captados por los pintores sólo después de haber eliminado las referencias comunes que los unen a esta realidad, entre las que figuran las utilitarias (Braque: «Yo intento conseguir que un objeto cese por completo en su función; me apodero de él sólo cuando ya no sirve para nada, como sucede con la ropa vieja, en el momento en que acaba su relativa utilidad», y más tarde Duchamp se sirve hasta de *objets trouvés,* desprovistos de su contenido). Las metamorfosis del objeto así segregado absorben toda la atención de los pintores; Apollinaire, interpretando este estado de ánimo, habla de pintura pura, libre por fin de conexiones empíricas, y sobre este tema se basa el debate crítico.
>
> Pero hay una posibilidad auxiliar. El objeto liberado de las conexiones habituales está dispuesto a contraer otras, más ricas y más amplias, y la pintura, habiendo renunciado a imitar las cosas, puede emplearse en inventarlas y fabricarlas. Por tanto, los nuevos procedimientos pueden abordar todas las actividades de producción, y los resultados obtenidos pueden ser difundidos, por medio de la técnica y de la industria, desde el ambiente cerrado de los estudios a todo el ambiente urbano; desde un círculo de iniciados a toda la sociedad. Gris escribe: «Cézanne transforma una botella en un cilindro; yo transformo un cilindro en una botella.» ¿Por qué —aunque Gris no esté de acuerdo— no puede tratarse de una botella verdadera, que puede estar sobre la mesa de todos?
>
> El cubismo contiene, por tanto, una especie de bifurcación; es el último y más exasperado producto de la vanguardia, pero indica la posiblidad de superar las posiciones de la vanguardia y de poner fin al aislamiento innatural de los artistas. El verdadero fin de la operación cultural —que hoy día, a distancia de cincuenta años, podemos juzgar bastante fríamente— no es una modificación del contenido de la representación artística, sino una modificación del concepto tradicional de arte como actividad representativa contrapuesta al mundo de los procesos técnicos; poniendo en duda las reglas de la perspectiva y su correspondencia con las leyes naturales de la visión, se niega la suposición de que existía un mundo de reglas *a priori* a las que que el arte debía su dignidad y su misma consistencia, como actividad autónoma.[20]

Al mismo tiempo, el arte hacía la defensa de la industria en el propio terreno donde había sido atacada y excluida, acciones todas que favorecían el parto de una estética particular de los productos industriales.

Pero el rol de la vanguardia fue más allá. Muchos de sus representantes hicieron la botella verdadera. Desbordaron los marcos del arte para meterse en los de la industria, al intentar un tipo de creación que entonces nadie

sabía a derechas cómo se llamaba, y que consistía en diseñar genética y originalmente los objetos de uso práctico con un simultáneo sentido de función, tecnología y belleza. Esto ya no significaba sólo un acercamiento entre arte e industria, sino un primer ensayo de solución a sus contradicciones, mediante una actividad que integraba orgánicamente lo estético en la producción material. Sucedió en la Rusia de Octubre como en ninguna otra parte —lo que pocas veces se recuerda—, cuando se hizo un esfuerzo único por unir el arte con la vida, y también en el Bauhaus, en la acción de De Stijl y en otros esfuerzos de las primeras décadas del siglo.

LOS ARQUITECTOS

Los artistas plásticos trajeron una contribución imprescindible al nacimiento de la nueva actividad. Pero el rol protagónico correspondió a los arquitectos. Sin duda, eran los mejor preparados según la índole misma de su especialidad. La arquitectura, por definición, reúne lo artístico y lo funcional. Como parte de todas las contradicciones de la etapa que he ido bosquejando, esta integración se había desgajado en favor del costado artístico. Éste era el que daba prestigio a la profesión, mientras el costado constructivo era relegado a un mero soporte de lo artístico, algo semejante a lo que sucedía a muchos objetos de uso, y que era absurdo ya desde el planteo de un deslinde artificial en dos estratos. El olvido de lo constructivo-funcional implicaba su no cualificación —al contrario de lo que ocurría, por ejemplo, en los *ducks*[21] góticos y románicos—, aunque poseyera soluciones ingenieriles avanzadas (precisamente, no eran más que «ingenieriles»), y el edificio recibía su carga estético-simbólica con la decoración que lo cubría un poco como un *decorated shed*.[22]

La arquitectura era definida como el arte de la construcción ornamentada. Esto hacía, según hemos visto, que el ingeniero llevara ventaja al arquitecto, convertido en un repertorista histórico preso en la madeja de configuraciones ya hechas. Sin embargo, los ingenieros no estaban capacitados para conceptualizar una solución, aunque la esbozaran en la práctica. Su formación no era «cultural» como la de los arquitectos. Era preciso que estos últimos asimilaran las lecciones de la ingeniería y, rompiendo con las convenciones de la época, plantearan una solución integrativa, concepto que les resultaba más viable por la sustancia misma de su profesión.

Hubo que esperar la llegada de una nueva generación, correspondiente a la de los artistas de vanguardia, que traía sus mismas ideas iconoclastas y su voluntad renovadora. Ellos encabezarán la hazaña histórica no sólo de crear las tan ansiadas «formas nuevas» que el siglo XIX fue incapaz de imaginar, sino de hallar la solución del problema cultural de la industria. En realidad, pudieron hacerlo porque había llegado el momento, madurado por algunos procesos que he ido apuntando junto con muchos otros más y que establecían un clima favorable, una situación de ruptura traída por el propio desarrollo económico, de la tecnología, de la sociedad y de su conciencia. Esta labor directriz de los arquitectos se concretó en las primeras décadas del siglo XX

en agrupaciones como el Deutscher Werkbund y el Bauhaus, en movimientos, en ejecutorías personales, y, de nuevo, en el caso único de la Revolución de Octubre, donde el planteo buscaba ser parte de una transformación social. Con todos ellos se produce la entera conceptualización del problema arte-industria y las proposiciones concretas para su resolución. Es el llamado movimiento moderno, que abarca el racionalismo, el funcionalismo, el constructivismo, y otras muchas definiciones no siempre precisas que se superponen entre sí.

2. *NACE EL DISEÑO*

Había llegado el momento y esto se notaba en una comunidad de ideas de base en el nuevo ambiente intelectual, por debajo de la diversidad en sus desarrollos específicos. Estas ideas se referían a la negación del pasado, seguida del propósito de comenzar desde cero, la valoración de la tecnología y de las peculiaridades de la época, el culto a lo nuevo, el afán de futuridad, la búsqueda de nuevas formas y lenguajes, la voluntad de unir arte y vida, el énfasis en la creación por encima de la representación, el interés antiacadémico hacia la simplificación, la geometría, la estilización y la abstracción... Tales pensamientos constituían en sí mismos el fundamento ideológico de una revolución encaminada a poner al día la conciencia en relación con los cambios en el ser material, y por eso iban a rebasar el terreno artístico-literario, haciendo que la sociedad asimilara como «cultura» su propia proyección ambiental. La industria y sus productos tenían hace tiempo una presencia objetiva de vastas dimensiones, desarrollada hasta dar el tono de la época a partir de los últimos decenios del siglo XIX. Su sola existencia activa los hacía cultura material; pero, por las paradojas del capitalismo industrial, no eran asimilados en el sentido estético, simbólico y, en fin, «espiritual». La técnica había invadido ambientes y paisajes, como dice Pazhitnov, «sin esperar por su aceptación estética».[23] Este divorcio entre el ser material y su conciencia se resuelve a principios del XX, impulsado por las urgencias del desarrollo tecnológico en una nueva fase económica, la del capitalismo monopolista, que concentra y socializa la producción a escala planetaria, sistematizando el mundo entero como si fuera una fábrica, con sus regiones-taller, sus regiones-caldera, sus regiones-almacén y sus regiones-vertedero.

El instrumento reflexivo son los arquitectos, los artistas plásticos, los críticos, historiadores y profesores, quienes plantean correctamente el problema y establecen los lineamientos de su solución. Pero, a la vez, los ingenieros y técnicos a veces llegaban por vía empírica, a resultados prácticos que eran de cierto modo una aplicación no conceptualizada de la filosofía del movimiento moderno. Los avances preliminares en este sentido —como esa «repentina y temprana madurez producida en numerosas ramas del diseño industrial inmediatamente después de 1918», que, según Banham[24], dejó su huella en Le Corbusier— sin duda habían ido modulando la sensibilidad y el pensamiento de los teóricos, y las proposiciones de és-

tos fueron después adoptadas «por la libre», empíricamente, por muchos productores. Ahora bien, ¿cuál era, al fin, la tan esperada solución al problema «cultural» de la industria?

Puede resumirse en cuatro palabras: el concepto de diseño. Se trata de una perspectiva nueva por completo, y esto resalta hasta en el hecho de que quienes la delineaban no fueron capaces de particularizarla con un nombre hasta mucho tiempo después. Razón primordial de la terrible confusión terminológica de entonces —muy marcada entre los rusos—, producida al extender el significado de la palabra arte para abarcar a la nueva actividad aún no bautizada, lo cual correspondía además a una imprecisión entre las categorías de lo estético y lo artístico. El diseño no es arte: es proyecto de bienes de uso de acuerdo con sus requerimientos económicos, constructivos, funcionales y estéticos, todos al unísono, concebidos integralmente desde el comienzo. El arte, es decir, la dimensión estético-simbólica, no se interpreta ahora como un añadido a la estructura industrial; se hace aparecer en ella misma, sin contradecir los requisitos de economía, construcción y función, sino subrayándolos. De este modo la industria crea sus propias formas «culturales», formas nuevas, liberadas de la tradición artesanal y la repetición historicista, formas que por primera vez responden con coherencia a las necesidades de la tecnología y su época, tanto en los aspectos materiales como en los espirituales. Es el surgimiento de la estética de la industria. Una estética particular, diferenciada del arte, que, según hemos visto, hace tiempo se individualizó como una actividad autosuficiente, una creación desinteresada de fines materiales concretos. Ni arte ni construcción irresponsable, olvidada del espíritu: diseño.

Con él surge un nuevo especialista, mitad técnico, mitad creador espiritual, parecido al arquitecto, quien es ahora un auténtico diseñador de edificios. Los diseñadores proyectarán los objetos en sus sentidos estético, simbólico, representativo, de modo que estas dimensiones «culturales» fructifiquen en la propia concepción científica de su estructura tecnológica y su racionalidad funcional. El diseñador, a diferencia del artista, no es un creador «libre», sino un constructor que debe afrontar y resolver requerimientos utilitarios muy concretos. Mientras el artista es un productor de metáforas, el diseñador es un creador de relojes, grúas, envases, grabadoras, parques, martillos, edificios y demás medios de trabajo y objetos de uso del hombre. La *Biblia* dice que no sólo de pan vive el hombre, y Onelio Jorge Cardoso recuerda que, por lo tanto, el hombre siempre tiene dos hambres. El arte se especializó para calmar el hambre espiritual, y la industria para aliviar el hambre material. El diseño es una especie de *sandwich* doble. Su descubrimiento, que abre la liquidación de los antagonismos culturales de la industria y de sus contradicciones con el «arte», es el gran mérito histórico del llamado movimiento moderno.

PAPEL DEL MOVIMIENTO MODERNO

Ahora se ha puesto de moda echarle con el rayo a Gropius, Le Corbusier, Mies, Moholy-Nagy, Bill y, en general, a todo el diseño racionalista, funcio-

en agrupaciones como el Deutscher Werkbund y el Bauhaus, en movimientos, en ejecutorias personales, y, de nuevo, en el caso único de la Revolución de Octubre, donde el planteo buscaba ser parte de una transformación social. Con todos ellos se produce la entera conceptualización del problema arte-industria y las proposiciones concretas para su resolución. Es el llamado movimiento moderno, que abarca el racionalismo, el funcionalismo, el constructivismo, y otras muchas definiciones no siempre precisas que se superponen entre sí.

2. *NACE EL DISEÑO*

Había llegado el momento y esto se notaba en una comunidad de ideas de base en el nuevo ambiente intelectual, por debajo de la diversidad en sus desarrollos específicos. Estas ideas se referían a la negación del pasado, seguida del propósito de comenzar desde cero, la valoración de la tecnología y de las peculiaridades de la época, el culto a lo nuevo, el afán de futuridad, la búsqueda de nuevas formas y lenguajes, la voluntad de unir arte y vida, el énfasis en la creación por encima de la representación, el interés antiacadémico hacia la simplificación, la geometría, la estilización y la abstracción... Tales pensamientos constituían en sí mismos el fundamento ideológico de una revolución encaminada a poner al día la conciencia en relación con los cambios en el ser material, y por eso iban a rebasar el terreno artístico-literario, haciendo que la sociedad asimilara como «cultura» su propia proyección ambiental. La industria y sus productos tenían hace tiempo una presencia objetiva de vastas dimensiones, desarrollada hasta dar el tono de la época a partir de los últimos decenios del siglo XIX. Su sola existencia activa los hacía cultura material; pero, por las paradojas del capitalismo industrial, no eran asimilados en el sentido estético, simbólico y, en fin, «espiritual». La técnica había invadido ambientes y paisajes, como dice Pazhitnov, «sin esperar por su aceptación estética».[23] Este divorcio entre el ser material y su conciencia se resuelve a principios del XX, impulsado por las urgencias del desarrollo tecnológico en una nueva fase económica, la del capitalismo monopolista, que concentra y socializa la producción a escala planetaria, sistematizando el mundo entero como si fuera una fábrica, con sus regiones-taller, sus regiones-caldera, sus regiones-almacén y sus regiones-vertedero.

El instrumento reflexivo son los arquitectos, los artistas plásticos, los críticos, historiadores y profesores, quienes plantean correctamente el problema y establecen los lineamientos de su solución. Pero, a la vez, los ingenieros y técnicos a veces llegaban por vía empírica, a resultados prácticos que eran de cierto modo una aplicación no conceptualizada de la filosofía del movimiento moderno. Los avances preliminares en este sentido —como esa «repentina y temprana madurez producida en numerosas ramas del diseño industrial inmediatamente después de 1918», que, según Banham[24], dejó su huella en Le Corbusier— sin duda habían ido modulando la sensibilidad y el pensamiento de los teóricos, y las proposiciones de és-

tos fueron después adoptadas «por la libre», empíricamente, por muchos productores. Ahora bien, ¿cuál era, al fin, la tan esperada solución al problema «cultural» de la industria?

Puede resumirse en cuatro palabras: el concepto de diseño. Se trata de una perspectiva nueva por completo, y esto resalta hasta en el hecho de que quienes la delineaban no fueron capaces de particularizarla con un nombre hasta mucho tiempo después. Razón primordial de la terrible confusión terminológica de entonces —muy marcada entre los rusos—, producida al extender el significado de la palabra arte para abarcar a la nueva actividad aún no bautizada, lo cual correspondía además a una imprecisión entre las categorías de lo estético y lo artístico. El diseño no es arte: es proyecto de bienes de uso de acuerdo con sus requerimientos económicos, constructivos, funcionales y estéticos, todos al unísono, concebidos integralmente desde el comienzo. El arte, es decir, la dimensión estético-simbólica, no se interpreta ahora como un añadido a la estructura industrial; se hace aparecer en ella misma, sin contradecir los requisitos de economía, construcción y función, sino subrayándolos. De este modo la industria crea sus propias formas «culturales», formas nuevas, liberadas de la tradición artesanal y la repetición historicista, formas que por primera vez responden con coherencia a las necesidades de la tecnología y su época, tanto en los aspectos materiales como en los espirituales. Es el surgimiento de la estética de la industria. Una estética particular, diferenciada del arte, que, según hemos visto, hace tiempo se individualizó como una actividad autosuficiente, una creación desinteresada de fines materiales concretos. Ni arte ni construcción irresponsable, olvidada del espíritu: diseño.

Con él surge un nuevo especialista, mitad técnico, mitad creador espiritual, parecido al arquitecto, quien es ahora un auténtico diseñador de edificios. Los diseñadores proyectarán los objetos en sus sentidos estético, simbólico, representativo, de modo que estas dimensiones «culturales» fructifiquen en la propia concepción científica de su estructura tecnológica y su racionalidad funcional. El diseñador, a diferencia del artista, no es un creador «libre», sino un constructor que debe afrontar y resolver requerimientos utilitarios muy concretos. Mientras el artista es un productor de metáforas, el diseñador es un creador de relojes, grúas, envases, grabadoras, parques, martillos, edificios y demás medios de trabajo y objetos de uso del hombre. La *Biblia* dice que no sólo de pan vive el hombre, y Onelio Jorge Cardoso recuerda que, por lo tanto, el hombre siempre tiene dos hambres. El arte se especializó para calmar el hambre espiritual, y la industria para aliviar el hambre material. El diseño es una especie de *sandwich* doble. Su descubrimiento, que abre la liquidación de los antagonismos culturales de la industria y de sus contradicciones con el «arte», es el gran mérito histórico del llamado movimiento moderno.

PAPEL DEL MOVIMIENTO MODERNO

Ahora se ha puesto de moda echarle con el rayo a Gropius, Le Corbusier, Mies, Moholy-Nagy, Bill y, en general, a todo el diseño racionalista, funcio-

nalista o productivista del movimiento moderno. La crítica me parece muy justa, pues constituye un pase de cuentas histórico después de la dictadura ejercida por los «modernos» en el ambiente intelectual durante medio siglo. Más allá de sus importantísimos logros concretos, una aceptación casi incondicional de sus postulados condujo a extremismos y absolutizaciones. Así las figuras principales llegaron a ser canonizadas como santos libres de pecado, apóstoles y mártires de la modernidad. Uno dice Gropius y suena algo así como un Obbatalá;[25] Le Corbusier, y uno piensa en San Jorge luchando contra el dragón del eclecticismo; Max Bill, y viene a la mente un asceta incólume ante las tentaciones del *styling*, el *kitsch*, la «cultura de masas», esgrimiendo una cruz de geometría perfecta para apartar los demonios; Hannes Meyer, y uno se imagina un santo guerrero. Sus nombres devinieron advocaciones del Progreso, la Verdad, la Justicia Social, la Belleza, la Racionalidad, el Buen Gusto, y el movimiento moderno se elevó a una especie de Mística de la Solución, capaz de resolver todos los problemas de la humanidad, de la vivienda masiva al salón de protocolo. Es cierto que había conseguido logros muy valiosos y abierto posibilidades colosales, pero era preciso matizar el asunto. Y para quebrar tantas capas de mitos la crítica ha tenido necesidad de ser demasiado virulenta, porque hay «demasiados» que son imprescindibles: una reacción de bandazo que restablecerá después el equilibrio.

Esta eclosión crítica comenzó a fines de la década del cincuenta y está hoy al rojo vivo. Sus posiciones de fuego son diversas, pero pudieran reducirse a tres grandes trincheras. La crítica de «izquierda» viene de los tecnologistas como Buckminster Fuller, Banham y compañía. Ellos estiman que el movimiento moderno mejor debió haberse llamado algo así como movimiento anticuado, pues tiene poco de verdadera modernidad. Su único valor fue liquidar el historicismo y el eclecticismo, pero lo hizo creando nuevas formas simbólicas, y dentro de las mismas tipologías de tradición. En vez de aceptar los tan cacareados desafíos tecnológicos, idearon, a partir de formas geométricas derivadas del cubismo y la pintura abstracta, un lenguaje que deseaba expresar simbólicamente la tecnología sin identificarse con sus reales posibilidades técnicas. El movimiento moderno no significó una ruptura, sino una renovación estilística, desarrollada en un «estilo internacional», según llamaron Henry-Russel Hitchcock y Philip Johnson a la nueva arquitectura. Sus casas nunca llegaron a ser verdaderas «máquinas de habitar» como adoctrinaba Le Corbusier, sino figuraciones simbólicas del maquinismo por medios arquitectónicos tradicionales, casas disfrazadas de máquinas.

La crítica de «derecha» es la del postmodernismo: Robert Venturi, Denise Scott-Brown, Charles Jencks, Paolo Portoghesi, Tom Wolfe *et al.* Es sobre todo una reacción de tipo estético y cultural. Se caracteriza por ironizar los postulados modernos, desacralizándolos. Esta ironía no se emplea sólo en los escritos, sino en los propios edificios postmodernos, que en ocasiones son verdaderas críticas en ladrillo y hormigón contra las concepciones racionalistas, llenas de referencias burlonas a su dogmatismo. Si la crítica de «izquierda» reprocha al movimiento moderno el no haber sido realmente moderno, la de «derecha» lo denuncia por haber absolutizado sus soluciones

y postulados en una especie de academia de lo moderno, que impone sus valores como universales, haciendo tabla rasa de las tradiciones históricas y vernáculas. Se critica el autoritarismo del movimiento moderno, su rigidez fría y repetitiva, su utopismo social, la inexpresividad de su pobreza semántica, su reglamentación exclusivista, su desprecio del contexto y de la tradición histórica, su cosmopolitismo aburrido... Es una reacción barroca, dionisíaca, frente al agotamiento de los códigos apolíneos del clasicismo racionalista y a su ascesis estética. Estamos ante una defensa del hombre contra «la máquina», una oposición a los excesos puristas, funcionales y tecnicistas, y, en general, al agotamiento del repertorio moderno.

Por último, forzando al máximo la clasificación, pudiera hablarse de una crítica de «centro». Sería más bien la autocrítica del movimiento moderno, que se ha venido haciendo desde muchísimo tiempo atrás, al punto de ser la primera que se le dirigió, si exceptuamos aquella del academicismo historicista por él desplazado. Es curioso recordar, al calor de la polémica postmoderna, que buena parte de la argumentación básica contra el «modernismo» fue señalada desde antes por sus más prestigiosos apologistas. Por ejemplo, en 1934 Herbert Read decía que el

> elemento intuitivo en una obra de arte es de considerable valor, incluso en las artes útiles, y que si se trata de una cualidad que no puede sobrevivir en la época maquinista, en tal caso quedaremos condenados, «a menos que haya cualidades compensatorias», a un arte de atracción estética limitada.[26]

Aquellos comentarios adquieren hoy una dimensión más vasta. Vale la pena volver a oír a Bruno Zevi cuando explicaba que la importancia de Asplund era haber introducido «un atributo humano»[27] en «la ecuación tecnicista abstracta e ideológica de la arquitectura moderna»,[28] porque «al lado de los problemas económicos y técnicos, planteaba el problema psicológico»,[29] y estimaba que su acción escandinava permitió renovar un «primer funcionalismo» que «parecía esterilizarse en una repetición amanerada del formulario cubista, en fase descendente, en posición defensiva, fría, no acogedora, cerrada en la rigidez de principios abstractos, figurativos y tecnicistas».[30] No se limitaba a denunciar «los *clisés* de las ventanas continuas, de los techos planos, de las paredes desnudas, de los grandes ventanales y de la volumetría cerrada»,[31] llegaba a exclamar que los pabellones de la Exposición de Estocolmo en 1930

> trajeron una sonrisa, una alegría, una inyección de *charme* en la tétrica atmósfera del primer funcionalismo. Un nuevo sentido de riqueza inventiva, de variedad de motivos, de personalidad y de intimidad expresiva que sonaba extremadamente benéfico y reparador en medio de la «objetividad», del anonimato, de la monotonía del racionalismo.[32]

Parece como si estuviera hablando Venturi, si el lenguaje no fuera tan «orgánico» y «objetivo». En estos fragmentos están ya las ideas de «exclusivismo», de «*less is a bore*»,[33] de grisura, de anonimato, de pintoresquismo, de diversión y otras enfatizadas, a favor o en contra, por el postmodernismo.

Sólo que Zevi no descalifica la arquitectura moderna. La suya es una crítica orgánica, «constructiva», hecha dentro del movimiento, que se considera como algo muy amplio y en evolución, más allá de determinadas realizaciones. La crítica «centrista» admite —y hasta prefiguró— gran parte de las denuncias de «izquierda» y «derecha» al movimiento moderno, del formalismo al exceso funcionalista. Pero sigue proclamándolo como la única alternativa válida para la problemática económica, social y cultural de nuestra época. Ella concibe por lo general al movimiento moderno dentro de márgenes flexibles, que pueden abarcar el neoempirismo, la arquitectura orgánica y otras tendencias no ortodoxas. Considera que los defectos en la ejecutoria moderna —a menudo resultado de las circunstancias— no anulan la validez universal de sus principios fundamentales, no circunscritos a los aspectos estéticos, técnicos y culturales, sino a la solución práctica de grandes problemas sociales, que sólo puede enfrentar un empleo racional de la industria, potenciador de todas sus capacidades en pos de una respuesta a las apremiantes necesidades de la humanidad.

De este modo, el movimiento moderno se defiende proclamando que sólo él es capaz de una respuesta social que enfrente las urgencias de toda la sociedad y no sólo las exquisiteces de una parte de ella. Esta respuesta corresponde a una fórmula que se atribuye como exclusiva: producir más, mejor, más barato y con mayor racionalidad. Hannes Meyer calificaba la industria de la construcción en Europa occidental, con la estandarización y tipificación de los elementos constructivos, como «una racionalización contra el nivel de vida y el *modus vivendi* de la amplia masa obrera», criticando la «vivienda mínima» y la «vivienda para el mínimo existencial»[34] postuladas por el movimiento moderno. Cuando durante la Primera Guerra Mundial trabajó para el monopolio Krupp en el proyecto de instalaciones destinadas a los obreros de esa firma, quedó muy impresionado al percatarse de que «el trabajador era estandarizado, tipificado y explotado como un número humano».[35] Los empleados superiores, en cambio, disfrutaban de un trato superior: para ellos proyectó: «colonias en el romántico estilo de los pueblos de Hessen».[36] Tales experiencias no le impidieron proclamar más tarde que «reglamentación, normalización y estandarización constituyen el ABC de la arquitectura en la economía socialista planificada,[37] pues estaba seguro de que el problema no radicaba en estos procedimientos, sino en el carácter de su aplicación social en un sistema o en otro. Refiriéndose a su práctica de iniciador del movimiento moderno en Europa central, Meyer explicaba en 1931:

> En aquel tiempo, nosotros los arquitectos, con nuestras actuaciones, situamos en primer término el factor social en la configuración arquitectónica; llamándolo «arquitectura funcional», aunque fuera válida para un conjunto social, cuyas disfunciones se manifestaban siem-

pre con más frecuencia. ¡No hay que maravillarse, pues, si incluso esta tentativa de reforma de la arquitectura burguesa, en el mejor de los casos, acabó por transformarse en algo mecánico![38]

Tras su expulsión del cargo de director del Bauhaus en 1930, acusado de comunista, Meyer se establece en la URSS (donde permanecerá hasta 1936) no sólo por esta razón y, en primer lugar, a causa de sus ideas políticas, sino además porque «la posibilidad de trabajar en la nueva sociedad tiene la significación de realización práctica de intentos suyos que habían devenido utópicos dentro del capitalismo».[39]

No obstante, un soviético señalaba contemporáneamente los costados negativos de «la escuela de Hannes Meyer», necesitados de superación: «la falta de un contenido ideológico-social, el mecanicismo del método, la falta de una clara relación entre construcción y función».[40] Y Meyer, a su vez, va a cambiar mucho sus concepciones de un «funcionalismo técnico-productivista»,[41] una posición ultratecnicista y antiestética que él enfocaba como una aplicación mecánica del marxismo a la arquitectura,[42] y que probablemente tenía sus raíces en el constructivismo ruso, vía Stam-El Lissitski.[43] Su experiencia en la Unión Soviética va a ser un Elegguá[44] ideológico que, por paradoja, lo llevará a inclinar sus opiniones hacia el bando opuesto al de los vanguardistas rusos que habían inspirado su propio extremismo «marxista»-productivista, bando aquel que vencía definitivamente al constructivismo durante esos mismos años. El futurista de «El mundo nuevo» terminará defendiendo los ensayos «logrados para juntar, por vía dialéctica, el magnífico pasado de la arquitectura rusa con el presente dinámico»,[45] o sea, el postmodernismo soviético *avant la lettre* entronizado entonces: «nueva síntesis entre lo histórico y lo moderno, entre el hallazgo nacional y la importación internacional»,[46] cuya valoración estaba determinada por el medio socialista donde era llevada a cabo,[47] donde hasta un mueble estilo Chippendale —como el remate del rascacielos de la A. T. & T.—, «puede convertirse en obra progresiva»[48] por arte de birlibirloque. Muy atrás quedaban aquellas catilinarias de barril acerca de que «nuestro conocimiento del pasado es una pesada carga sobre las espaldas»,[49] porque «la misión que nos corresponde es la de dar a nuestro nuevo mundo una nueva forma con medios modernos»,[50] y aquello de que

> La construcción pura es el rasgo característico del nuevo mundo de las formas. La forma constructiva no es peculiar de ningún país; es cosmopolita; es la expresión de una concepción internacional de la arquitectura. La internacionalidad es una prerrogativa de nuestro tiempo.[51]

Si Gropius terminaba proyectando el edificio de la Panamerican, Meyer lo hacía elogiando a Iofan, campeón de la arquitectura estalinista. Fue un Philip Johnson del Este, con varias décadas de anticipación.

Más allá de las actitudes personales, en Hannes Meyer, uno de los fundadores del movimiento moderno de postura más radical, se expresaban

ya contradicciones que alcanzaron nuestros tiempos. Un camino de ideas ha tendido a vincular la ideología del movimiento moderno con la ideología revolucionaria, y defiende los planteos ambientales racionalistas como propios para el socialismo y para encarar el desarrollo del tercer mundo. Se excusan los resultados reales «echándole la culpa al imperialismo», para resumirlo quizás injustamente con las descarnadas palabras de un dicho popular. Con respecto a la arquitectura dice Roberto Segre:

> Los movimientos de vanguardia arquitectónica de las tres primeras décadas del siglo xx elaboraron los principios metodológicos necesarios para lograr un entorno formal homogéneo correspondiente a la sociedad integrada, que en definitiva era la sociedad proletaria. [...] La llamada crisis del racionalismo [...] ha involucrado toda la arquitectura moderna, concebida globalmente, durante los últimos cincuenta años, basada en la contradicción entre las formulaciones teóricas y las realizaciones prácticas; las propuestas de nuevos métodos en el campo urbanístico, en la técnica de la construcción, en el equipamiento y en la caracterización del habitat; métodos aplicables a un proceso de masificación arquitectónica, frustrados, esquematizados, minimizados en realizaciones suntuarias, prototipos ideales, representaciones museográficas. ¿Queremos con esto rechazar iconoclásticamente todo el Movimiento Moderno? No, por cierto, caeríamos en el dogmatismo y el esquematismo si negáramos la existencia de los aportes válidos en este desarrollo. Lo que deseamos afirmar es la imposibilidad de seguir aceptando muestreos, «monumentos» aislados, cuya significación radica básicamente en sus valores visuales, fundamentados por una estética tradicional, parcial, limitada a los valores plásticos, formales o espaciales.[52]

A pesar del combativo enjuiciamiento, centrado en la exigencia social, el movimiento moderno queda al final incólume en sus cimientos. En ocasiones se utiliza a sus grandes figuras —de irrecusable importancia histórica— como paradigmas en símiles de actualidad, como en la afirmación de que los arquitectos cubanos laboran «en la creación de un marco estético funcional [...] en el cual se cumplen verdaderamente los postulados teóricos enunciados por Le Corbusier: la homogeneidad física y conceptual de todas las etapas y funciones de la vida social».[53] Es el mismo orden de ideas plasmado en un documento del colectivo de profesores de la escuela de arquitectura de La Habana:

> La Arquitectura Moderna [así con mayúsculas, *G. M.*] surge como consecuencia de las transformaciones radicales que impone el desarrollo de la sociedad industrial: la necesidad de albergar y satisfacer las exigencias de la vida social de las grandes masas de población, utilizando los nuevos recursos disponibles originados por el desarrollo de la ciencia y de la técnica; o sea, aquéllos provenientes de la industrialización de los medios de producción.

> Estos factores determinan un cambio total en la concepción técnica y formal de la arquitectura. A la particularidad específica y monumental de la obra única, construida artesanalmente y regida por los cánones estéticos heredados del pasado, se opone la idea del standard arquitectónico homogéneo, logrado por medio de los elementos constructivos seriados, producidos industrialmente, que permiten alcanzar las soluciones exigidas por los requerimientos funcionales de la sociedad, fijando así las bases de una nueva concepción metodológica de la arquitectura, tanto en el plano técnico como en el plano estético.
> Sin embargo, estos enunciados postulados teóricamente no alcanzan su materialización en gran escala dentro del sistema capitalista, donde la burguesía en el poder, poseedora de los medios de producción e impulsada básicamente por los móviles de carácter económico y las mejoras limitadas a su propia clase, no permite alcanzar una arquitectura social, dirigida a satisfacer las necesidades de las grandes masas de población. Es decir, la clase dominante se apropia de los factores formales vaciados de sus contenidos esenciales y configurados del llamado «estilo moderno», determinando una arquitectura que cambia su ropaje exterior pero que mantiene vigente los contenidos del pasado: la obra única a servicio de una «élite», en la cual los recursos técnicos disponibles se utilizan solamente en función de la búsqueda de una originalidad formal.[54]

En respuesta a las críticas postmodernas, Segre desplaza el énfasis del cuestionamiento social y revolucionario de las realizaciones del movimiento moderno hacia la defensa de su esquema metodológico, nunca negado. Notemos que, tanto para atacarlo como para defenderlo, siempre resulta necesario establecer dos planos escindidos, que casi devienen compartimientos estancos: de un lado los fundamentos del movimiento, del otro, su concreción en la realidad. Me recuerda, aunque la comparación no sea feliz, los ideales de la democracia representativa burguesa, con su separación de poderes, sus elecciones, etcétera, en relación con las crudas realidades de la politiquería. Algo así como el legislador «representante de los intereses del pueblo» y el representante a la Cámara con su tabacón, su Cadillac y su cuarenticinco. Este misterio de la Santísima Trinidad al revés posibilita al destacado teórico de la arquitectura del tercer mundo reconocer tácitamente «la obsolescencia visual de los códigos racionalistas»,[55] y a la vez sostener con justa argumentación la vigencia de la metodología aportada por el racionalismo:

> Al asumir los resultados negativos y la escasa incidencia de los diseñadores en el marco ambiental como una causa y no como una consecuencia de las estructuras de base imperantes, se acepta en términos fatalistas el producto ambiental del sistema y se rechaza la escala de valores heredada del movimiento moderno para imponer una nueva, en la cual no existan contradicciones entre el desarrollo espontáneo y el diseño «culto» del marco construido. La crítica al racionalismo y a

> sus planteamientos funcionales y sociales es la demostración evidente de la impotencia de los diseñadores actuales frente a los complejos problemas que plantean las presionantes necesidades de la comunidad y su claudicación ante los imperativos económicos, ideológicos y estéticos del sistema. [...]
> La supuesta dilatación de los grados de libertad en la etapa actual, respecto a las anteriores, constituye un falseamiento de los fundamentos del movimiento moderno, al circunscribirlo dentro de una morfología concreta —el International Style, formulado por P. Johnson y H. R. Hitchcock en 1932—, y no asimilarlo como un esquema metodológico dirigido hacia la configuración dialéctica del entorno en coincidencia con las progresivas *necesidades de la vida cotidiana tanto* de la clase obrera como de la clase media en Europa. Postular la muerte del movimiento moderno, significa hipotizar la solución final de los problemas que le dieron origen y pasar a otro nivel de requerimientos para los cuales se hace necesaria otra metodología operativa. Esto aún no se ha verificado: los cambios vaticinados por Orwell en *1984* o por los futurólogos burgueses, no tienen vigencia real. Si han cambiado diversos elementos del sistema, que requieren un proceso de adaptación de las respuestas ambientales —la crisis energética o la recuperación de las ciudades y la arquitectura históricas—, resultan factores nuevos que aún se mantienen dentro de las estructuras metodológicas del movimiento moderno.[56]

Según esta línea de pensamiento, sólo en los principios fundamentales del movimiento moderno —no en su ejecutoria concreta— encontramos las bases para un diseño de carácter social. El malo no es el movimiento moderno, sino las circunstancias económicas, políticas y sociales que han impedido su justo desenvolvimiento. Esta tesis tiene mucha verdad, pero adolece de un grave inconveniente: el fallo del movimiento moderno —o, por lo menos sus testarudas insuficiencias— en la prueba de la praxis.[57] Porque no basta con explicar cómo tienen que ser las cosas, ni aun con decir cómo hay que hacerlas; el asunto es que los planteamientos sean capaces de una aplicación práctica real, más allá de lo convincente que resulte la lógica formal de su enunciado.

Habría que analizar varias cuestiones. Una, si los términos movimiento moderno, racionalismo y funcionalismo no nombran hoy a ismos sin fronteras, masas amorfas que, como el apelativo barroco para el arte de los siglos XVII y XVIII, todo el mundo sabe más o menos a qué se refieren, pero no son muy aptos para definiciones precisas. Dos, si los postulados de aquellos movimientos, a pesar de su «racionalidad» (o quizás por su causa), no resultan parcialmente utópicos. Tres, si sus principios básicos son capaces de una aplicación universal. Cuatro, si existe una verdadera correspondencia entre estos principios y la ejecutoria de los movimientos, o si, más que de teoría y práctica, se trata de dos cosas distintas, condicionadas por sus circunstancias particulares a pesar de su credo, algo así como la relación entre los Evangelios y la Inquisición. Cinco, ¿no será necesaria

una precisión semántica que segregue los descubrimientos «modernos» de su desarrollo por los «modernos»?

Pienso que buena parte de la nebulosa es simple característica del sincretismo de todo lo recién surgido. Hay un deslinde esencial que no ha sido hecho del todo. El llamado movimiento moderno perfila y aplica conscientemente por primera vez el concepto de diseño, clave para dirimir la vieja contradicción arte-industria y base para una cultura de los objetos de uso. Este es su magno aporte histórico que ninguna crítica de «derecha» o de «izquierda» puede negar. Pero el movimiento moderno no es el diseño. Una cosa es «inventar» el diseño y otra dar el nombre de diseño sólo a la práctica del movimiento que lo «inventó», excluyendo el resto. Gui Bonsiepe esbozó hace tiempo el asunto:

> Se identifica al funcionalismo con la aplicación de vidrio, acero, fachadas de aluminio, hormigón, uniformidad, geometría de poliedros, olvidándose consciente o inconscientemente del funcionalismo como doctrina del diseño.
>
> El *funcionalismo* como concepto de estilo histórico es otra cosa que el funcionalismo como máxima del diseño a pesar de que históricamente coinciden. El funcionalismo puede crear estilos, es decir, manifestarse en distintas formas, pero él mismo no es un estilo. Admito que sería más conveniente tener dos palabras para separar el fenómeno histórico y la máxima de acción. Pero por el momento no las tengo.[58]

Por supuesto, el deslinde envuelve no sólo problemas terminológicos. El movimiento moderno define el diseño —al principio sin darle nombre— con una plataforma conceptual que es la suya propia. Él dice: hay que crear desde dentro de la tecnología, hay que fabricar según sus potencias y requerimientos, no en contra de ellos, hay que idear formas originales de la industria integradora de belleza, técnica, funcionalidad y economía... y todo esto es, precisamente, diseñar. Hay una identidad entre los planteos del movimiento moderno y las características de la nueva actividad del diseño. La sinonimia que se ha ido solidificando entre ambos es natural y posee un núcleo cierto.

A pesar de esto, existe una diferencia definitiva, que ahora, con la oleada postmoderna, ha llegado el momento de precisar. El movimiento moderno ha ensayado, tanto en la teoría como en la práctica, diversas maneras de aplicar estos principios. Y estas maneras son sólo eso mismo: maneras y no principios; soluciones particulares que, por encima de su menor o mayor éxito, no son las únicas posibles. La imprecisión ha radicado en poner un signo de igualdad entre determinados postulados y soluciones de diseño y el modo correcto de diseñar, estableciendo un reglamento dogmático. Los críticos y los profesores tienden siempre a considerar el *«good design»*, el «diseño racional», la *«güte form»*, el *«machine art»*, etcétera, como aquellos que siguen los códigos específicos del movimiento moderno.

No conozco a ninguno que haya dicho alguna vez que la botella de Coca-Cola es buen diseño, no obstante su confirmación en décadas y décadas de práctica.[59] ¿En qué falla la botella de Coca-Cola? ¿No es acaso un diseño que ha conseguido integrar de modo orgánico y duradero los componentes económicos, funcionales, técnicos, estéticos, simbólicos y comunicativos? El problema es que las pautas racionalistas, entre otras muchas cosas, declara anatema cualquier barroquismo.

Se manifiesta una confusión entre unos llamados principios del movimiento moderno —nivel superior (metodología general)—, que son en realidad los rasgos de su descubrimiento, el diseño, y la manera particular cómo este movimiento ordenó sus ideas a partir de aquellos fundamentos —nivel inferior medio (postulados programáticos)— e hizo sus propios diseños —nivel inferior bajo (práctica)—, es decir, la escuela, o mejor, las escuelas del movimiento moderno. De este modo, se piensa que sólo se siguen los fundamentos del diseño cuando se proyecta según ciertas pautas estilísticas y ciertos rigorismos metodológicos.[60] Algo similar a cuando el clasicismo consideraba leyes eternas lo que sólo era una aplicación particular de aquellos principios muy generales de la relación entre las formas. Entonces, como ahora, se confundía el principio con la regla de él emanada, dando lugar a ese autoritarismo bien intencionado de quien cree que sus códigos son los únicos verdaderos, por concretar fundamentos universales. El tan criticado «exclusivismo» del movimiento moderno procede de esta confusión, que entiende como buen diseño, e incluso como *diseño,* sólo el realizado según determinadas normas. Por el contrario, a partir de los rasgos definitorios de la actividad resulta posible un sinnúmero de acciones diversas —y aún opuestas— a las proyectaciones específicas del racionalismo. Sería de esta forma más apropiado dejar de hablar del movimiento moderno como una entelequia y separarlo del contenido intrínseco de la actividad de diseño, definiendo a aquél en sus variadas corrientes, que van del tradicionalismo popular del diseño escandinavo hasta el cientificismo del Instituto Superior de Diseño de Ulm. De tal modo podrían seguir defendiéndose los lineamientos definitorios de la actividad del diseño en su alcance social, desligándolos de los postulados y prácticas específicas del movimiento moderno.

Un error trágico de muchos críticos del postmodernismo es serlo defendiendo al «moderno» de un modo u otro. Los ataques, con frecuencia muy justos, a menudo sufren la limitación de quedarse en simples ripostas, a causa de estar concebidos en un espíritu de contraataque, como respuesta más o menos directa a las críticas postmodernas al racionalismo, estableciéndose una polaridad sin alternativas. Resultan menos usuales los enfoques que procuran una valoración dialéctica e independiente.[61] Y esto es casi siempre consecuencia de la neblinosa sinonimia entre diseño racionalista y diseño sin apellidos. Su deslinde permitiría una mayor coherencia integrativa, por ejemplo, en el caso, paradójico desde cierto punto de vista, de cuando un «racionalista» como Segre reconoce valores postmodernos que incluso «amplían el sistema de valores surgido con el funcionalismo»,[62] o hasta resultan capaces de ser utilizados «en un contexto cultural e ideológico progresista» tras «un cambio de contenido y una funcionalidad so-

cial».[63] De este modo los aportes del postmodernismo no entrarían en contradicción ontológica con los principios del diseño, sino serían un enriquecimiento de su práctica mediante nuevas alternativas. Tras los excesos de juventud del postmoderno, su oposición al moderno pudiera constituir una superación dialéctica actuante en ese nivel inferior compuesto por los postulados programáticos y el quehacer concreto, no en el estrato superior de los fundamentos que definen la actividad de diseñar, donde funcionalidad y racionalidad, entendidas en su significación más amplia, constituyen componentes básicos. Hace ya mucho tiempo decía Maldonado que la condena del funcionalismo (que para él se dirigía en realidad al productivismo)[64] no debía conducir a una única opción «entre la "nueva pobreza" del funcionalismo y la "vieja riqueza" del *styling*, entre el *design* y el anti-*design*, entre el objeto racional y el objeto irracional».[65] La apertura del postmoderno no tiene que desarrollarse por obligación en un sentido antifuncional.

LA EXCOMUNIÓN DEL ORNAMENTO

Un ejemplo muy claro de cómo la metodología conceptualizada por el movimiento moderno (diseño) es aplicada de manera particular por el propio movimiento (escuela) podemos apreciarlo en la polémica cuestión del ornamento. La excomunión del ornamento llevada a cabo por el funcionalismo fue una precipitación de época motivada por su enfrentamiento al concepto de la decoración como agente de los valores espirituales, superpuestos con ella a la estructura funcional del objeto. Para consolidar una cultura de la industria, el diseño debía demostrar que las formas técnicas eran capaces por sí mismas, sin pedir préstamos al acervo artístico-artesanal, de una estética y una simbología propias. Era natural una primera fase de exclusión intolerante del ornamento, porque éste constituía la representación más clara del estado de cosas que se procuraba superar, casi su símbolo mismo. De ahí los excesos de Adolf Loos a principios de siglo con su *Ornamento y crimen* (a pesar de que él mismo fuera capaz de proyectar el rascacielos del Chicago Tribune en forma de una columna dórica,[66] lo que va más allá de cualquier cosa que pueda ocurrírsele hoy a Philip Johnson), y todavía los de Herbert Read, que continuaba enfocando la decoración en términos judiciales: «Todo ornamento debería ser considerado sospechoso.»[67] Y es que, por encima de sus bases objetivas, estamos ante una reacción de manifiesto, ideológica, extendida hasta nuestros días, cuando se generaliza el descubrimiento de su falacia. Un fenómeno epocal del tipo de los *Manifiestos futuristas*, en cuya base está «la idea de que construir sin decoración es construir como un ingeniero y, por tanto, de manera adecuada a la Era de la Máquina».[68] Una cruzada contra la decoración que, en virtud de su núcleo racional, resistió la obsolescencia que pronto convirtió a tanto manifiesto en material para la historia del arte, y consiguió propagar y mantener viva hasta hoy su ascesis.

El núcleo racional de este monacado del diseño consta de dos aspectos. Uno es la ya señalada imposición de una estética de la industria, y

otro la indudable conveniencia funcional y tecnológica de las formas simples, despojadas. Esto último conduce a una actitud llena de sospechas hacia la decoración en quienes luchan por una verdadera incidencia social del diseño, sostenida en una metodología proyectual adecuada a las urgencias del mundo subdesarrollado y a la creación, en los países socialistas, de un marco físico correspondiente a sus aspiraciones de naturaleza colectiva. En otras palabras: se piensa que el ornamento, además de feo, anticuado, *kitsch* o hasta portador de contenidos ideológicos negativos, resulta, sobre todo, antieconómico y antitecnológico, lo que lo torna antidiseñístico.

Se trata de un cliché mucho más extendido de lo que pudiera pensarse, que actúa hasta en los cerebros de muchísimos profesionales, sobre todo en aquellos de dominante cientificista. Su causa es también la lucha de época por una originalidad de la industria. Si ésta durante más de un siglo debió vestir sus productos con decoraciones prestadas de la artesanía, era lógico que el cuestionamiento de esta contradicción no sólo condujera a negar el ornamento, sino a identificarlo con la artesanía. Las nuevas formas creadas por la industria no podían ser, pues, formas decoradas, porque lo decorado era lo extratecnológico, lo artesanal. Esta filosofía, como ya se ha dicho, tenía su razón y su rol histórico en un determinado momento, pero pasado éste se convirtió en un esquema reductor. El error radicaba en que la industria es capaz de hacer su propia decoración, de enriquecerse con un sistema de ornamentación acorde con sus requerimientos específicos, ajeno a la tradición artesanal, según lo han demostrado en la práctica muchos productos que problamente jamás serían incluidos en ninguna exposición de la *«Güte Form»*. Esto no fue comprendido por el racionalismo, que imponía a la industria un rigorismo geométrico hiperbolizado más allá del marco de los requerimientos técnicos, económicos y funcionales.

El engaño de la cuestión se evidencia si observamos que, en la práctica, el movimiento moderno no abandonó el ornamento, sino sólo los tipos de ornamento característicos de la artesanía, desarrollando de un modo nuevo eso que Robert Kerr había llamado «ornamentos estructuralizados» u «ornamentos construidos»,[69] o sea, el ornamento proveniente de la propia estructura de la forma. La mística filebiana y maquinista del funcionalismo provenía a menudo, más que de una adecuación técnica, de una búsqueda formal a través de la geometría. La presencia de la decoración pasaba, de los floripondios añadidos, a una geometrización formalista también añadida, al no corresponder necesariamente con los requisitos de la función. Consistía en imitar un acabado industrial, como si los edificios hubieran sido hechos a máquina o fueran máquinas ellos mismos, y hasta en figurar formas y componentes tecnológicos.[70] En ocasiones los más estrictos funcionalistas llegaban a contradecir por motivos ornamentales estrictos la misma sagrada Función que enarbolaban como estandarte en su guerra santa contra el ornamento. Por ejemplo, cuando Le Corbusier y tantos otros arquitectos modernos eliminaban la cornisa o el techo inclinado (elementos funcionales cuya ancestral misión es proteger de la lluvia y la nieve) para conseguir un purismo geométrico en los edificios, que sufrían un rápido deterioro en pago de este capricho decorativo. Otras veces se empleaba la decoración aplicada,

sólo que los adornos eran partes seriadas funcionales, como los perfiles de acero en las esquinas del Edificio Seagram de Mies van der Rohe. Está, por poner un último ejemplo, la imitación de elementos de los barcos, muy admirados por los racionalistas de la época inicial en su deslumbramiento maquinista, a causa de ser arquitecturas flotantes hechas por medios tecnológicos con formas funcionales muy precisas, dictadas por los requisitos de la navegación. Tal ingenuidad llevó a hablar de un «estilo paquebote».[71]

Reparemos en una disyuntiva. Si nos adherimos a la estilística del movimiento moderno continuaremos disminuidos por un dictado empobrecedor que sólo autoriza cierta clase de decoración, prohibiendo el resto y aún aquella que pudiera inventarse. Si, en cambio, sólo suscribimos los principios metodológicos que, traídos por él, fueron formando el concepto de diseño, entonces quedamos en libertad de emplear cualquier ornamentación que no contradiga esos principios, algo que han venido haciendo hace tiempo muchos diseñadores «comerciales». Más allá del problema de la decoración que es sólo un punto elocuente, es hora de desembarazarnos de muchos esquemas incorrectamente justificados. La importancia del postmodernismo no radica en sus excesos, inherentes a todo movimiento transformador. Está en una apertura dialéctica que amplia la operatividad del diseño al sanar la enfermedad infantil de identificarlo con las directrices de los estilos «modernos», y permite que los diseñadores postmodernistas se consideren con justicia continuadores del movimiento moderno. La oleada postmoderna debe ser comprendida también como una defensa de orden estético, simbólico y cultural frente a los déficits espirituales del racionalismo.

NOTAS

1 Peter Collins, ob. cit., p. 126
2 Ibídem, pp. 141-146.
3 Citado por Leonardo Benévolo, ob. cit., p. 159
4 Ibídem, pp. 166-167.
5 Citado por Reyner Banham: ob. cit., p. 78.
6 Ibídem.
7 Lászlò Moholy-Nagy: *La nueva visión,* La Habana, Instituto del Libro, 1968, p. 51.
8 «Geométricos» no sólo en el sentido de proporción, sino de tipología.
9 Hannes Meyer: «La arquitectura capitalista de la posguerra (1919-1934)», en su *El arquitecto en la lucha de clases,* La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1981, p. 145.
10 Roberto Segre, ob. cit., t. II, p. 341.
11 Ibídem. A pesar de este cuadro bucólico, en Suecia es donde más suicidas y borrachos hay en el mundo.
12 Lászlò Moholy-Nagy, ob. cit., p. 28.
13 Ibídem, p. 29.
14 Al extremo de que algunos movimientos son más significativos por sus planteamientos que por sus resultados artísticos, y algunos autores de manifiestos —como Tzara y Marinetti— deben su notoriedad más a las ideas en ellos expuestas que a su obra literaria. Esto tiene que ver con el asunto de «las palabras» de que hablaba Rosenberg, con el centaurismo del arte moderno.
15 Fernand Léger: «Über die Schau-Bühne», en *Europa-Almanach,* Potsdam, 1925. Incluido en Walter Hess (compilador): *Documentos para la comprensión de la pintura moderna,* Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1959, p. 133.
16 F. T. Marinetti: *Fundación y manifiesto del futurismo,* en Mario de Micheli: *Las vanguardias artísticas del siglo* XX, La Habana, Ediciones Unión, 1957, p. 420.
17 Ibídem, p. 421.
18 Mario de Micheli, ob. cit., p. 276.
19 Peter Collins, ob. cit., p. 282.
20 Leonardo Benévolo, ob. cit., t. II, pp. 457-458.
21 y 22 Robert Venturi llama *ducks* (patos) —por alusión a un *stand* en Long Island construido en la forma de esta ave para indicar que en él se venden señuelos de caza— a los edificios que expresan su función en su propia forma, y donde construcción, estructura y volumen constituyen la decoración. Es una arquitectura que se comunica de manera icónica. Al revés, *decorated sheds* (naves decoradas) alude a los establecimientos comerciales que sostienen grandes anuncios, es decir, a la sencilla arquitectura vernácula cualificada con fines publicitarios por complejas modificaciones no arquitectónicas, y por extensión a aquellos edificios donde la expresión de la función nada tiene que ver con la estructura, al comunicarse mediante signos añadidos, que constituyen su decoración. Es, por tanto, una arquitectura que se expresa mediante un revestimiento de códigos convencionales.
23 L. Pazhitnov: «La herencia creadora del Bauhaus (1919-1933)», en *Actualidades Técnico Científicas. Arquitectura,* La Habana, no. 3, junio de 1970, p. 102.
24 Reyner Banham: ob. cit., p. 209.
25 La deidad más respetada de la santería cubana. Es el dios que creó el mundo. Se le atribuyen la pureza, la justicia, el equilibrio, el color blanco.

26 Herbert Read, ob. cit., p. 30.

27 Bruno Zevi: *Erik Gunnar Asplund,* Buenos Aires, Ediciones Infinito, 1957, p. 14.

28 Ibídem.

29 Ibídem, pp. 14-15.

30 Ibídem, pp. 13-14.

31 Ibídem, p. 14.

32 Ibídem.

33 «Menos es un aburrimiento», frase de Robert Venturi en parodia de la famosa divisa de Mies van der Rohe: «Less is more». («Menos es más»).

34 Hannes Meyer: «La arquitectura capitalista de la posguerra (1919-1934)», en su ob. cit., pp. 140-141.

35 Hannes Meyer: «Experiencias de urbanismo», en su ob. cit., p. 154.

36 Ibídem, p. 155.

37 Hannes Meyer: «La arquitectura marxista», en su ob. cit., p. 71.

38 Hannes Meyer: «El arquitecto en la lucha de clases», en su ob. cit., p. 84.

39 Eliana Cárdenas: «Prólogo» a Hannes Meyer, ob. cit., p. XVI.

40 A. Mordinov: «La exposición del Bauhaus en Moscú», en Hannes Meyer, ob. cit., p. 70.

41 Tomás Maldonado: *El diseño industrial reconsiderado,* Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, p. 68.

42 Ver Hannes Meyer: «La arquitectura marxista», ob. cit., pp. 71-74.

43 Sobre la similitud en las posiciones de Meyer y las más tempranas de los constructivistas rusos ver Tomás Maldonado, ob. cit., pp. 68-71.

44 Dios yoruba del destino, adorado en la santería cubana. Es la deidad de las encrucijadas, las esquinas, las puertas, representada como un niño travieso que trastroca los caminos.

45 Hannes Meyer: «La realidad soviética: los arquitectos», en ob. cit., pp. 183-184

46 Ibídem, p. 205.

47 Ibídem, pp. 182-183.

48 Ibídem, p. 183.

49 Hannes Meyer: «El mundo nuevo», en su ob. cit., p. 34.

50 Ibídem.

51 Ibídem, p. 36.

52 Roberto Segre: *Diez años de arquitectura en Cuba revolucionaria,* La Habana, Ediciones Unión, 1970, pp. 17-18.

53 Roberto Segre: «Arquitectura, subdesarrollo y revolución», ob. cit., p. 177.

54 Colectivo de profesores de la Escuela de Arquitectura: «Arquitectura y tercer mundo», en *Ensayos sobre arquitectura e ideología,* ob. cit., p. 9.

55 Roberto Segre: *Historia...,* ob. cit., t. II, p. 553.

56 Roberto Segre: «Los epígonos historicistas del capitalismo tardío: ¿continuidad o crisis del movimiento moderno?», en Gerardo Mosquera (antologador): *Del pop al post,* Ciudad de La Habana, Editorial Arte y Literatura, en prensa.

57 Praxis en su sentido de actividad práctica material transformadora del mundo, criterio de la verdad de los planteos teóricos: «El problema de si al pensamiento humano se le puede atribuir una verdad objetiva, no es un problema teórico, sino un problema *práctico.* Es en la práctica donde el hombre tiene que demostrar la verdad, es decir, la realidad y el poderío, la terrenalidad de su pensamiento. El litigio sobre la realidad o irrealidad de un pensamiento que se aísla de la práctica, es un problema puramente *escolástico»* (Carlos Marx: «Tesis sobre Feuerbach», en Carlos Marx y Federico Engels: *Obras escogidas,* Moscú, Editorial Pro-

greso, p. 24), y según se colige de la crítica que en sus «Tesis sobre Feuerbach», y en especial en la undécima, hace Marx a la filosofía como interpretación desvinculada de la transformación del mundo (Ibídem, pp. 24-26). No en el sentido dado por el primer Althusser, como «todo proceso de *transformación* de una materia prima dada determinada en un *producto* determinado, transformación efectuada por un trabajo humano determinado, utilizando medios (de "producción") determinados» (Louis Althusser: «Sobre la dialéctica materialista (De la desigualdad de los orígenes)», en su *Por Marx,* La Habana, Edición Revolucionaria, 1966, p. 157), o sea, como «todas las formas de actividad de las que nuestra especie es capaz, toda la actividad histórica y social de la humanidad considerada como un proceso de desarrollo indefinido» (Guy Besse: *Práctica social y teoría,* La Habana, Editora Política, 1964, p. 14). Estas interpretaciones sustentan el concepto de «práctica teórica», es decir, la teoría como «una práctica específica que se ejercita sobre un objeto propio y desemboca en su *producto* propio: un *conocimiento»* (Althusser, ob. cit., p. 164). Bajo este punto de vista la práctica teórica posee su propia comprobación interna, independiente de su verificación en la realidad material. Suscribo la conclusión de Sánchez Vázquez sobre la pérdida que conlleva esta idea: «A fuerza de generalizarse, el concepto de práctica pierde su operatividad; designa cualquier proceso transformador, borrando así la diferencia establecida por Marx [...], que no puede reducirse a la distinción althusseriana de dos formas específicas de práctica. Para Marx se trata de la diferencia (en el seno de su unidad) entre lo teórico que de por sí no transforma efectivamente el objeto, sino que lo contempla o reproduce en el pensamiento, y lo práctico como actividad material, objetiva, que transforma el mundo (natural o social), aunque esta actividad práctica tenga necesariamente su lado teórico» (Adolfo Sánchez Vázquez. *Ciencia y revolución,* México, Grijalbo, 1985, p. 63). Sin esta complementariedad sería imposible comprobar el utopismo de los postulados teóricos, en especial de aquellos que proponen líneas de acción en la realidad, pues «una teoría que no aspira a realizar, o que no puede plasmarse, vive una existencia meramente teórica y, por tanto, desligada o divorciada de la práctica» (Adolfo Sánchez Vázquez: *Filosofía de la praxis,* México, Grijalbo, 1984, p. 296). Peor aún, «este teoricismo, al concebir la teoría como un saber aparte, puede tener consecuencias prácticas muy peligrosas: la de una concepción elitista del saber (de un grupo o sector) de origen platónico, con lo cual se reproduce la división de la sociedad, entre los que saben y mandan de un lado, y los que, al no saber, sólo les toca dejarse gobernar por los depositarios de este saber» (Adolfo Sánchez Vázquez: «El punto de vista de la práctica en la filosofía», en *Casa de las Américas,* La Habana, año XVI, no. 100, enero-febrero de 1977). He aquí otro de los problemas del teoricismo utópico del movimiento moderno: su autoritarismo.

58 Gui Bonsiepe: «Diseño industrial, funcionalismo y tercer mundo», en *Actualidades Técnico-Científicas. Arquitectura,* La Habana, no. 3, julio de 1970, pp. 137-138.

59 Fernando Salinas hace una proposición interesante: «deben estudiarse a fondo, ejemplificando sólo una época, las razones políticas, económicas, sociales y culturales del auge y la caída de los intentos académicos frustrados de vincular el arte a la industria en las sociedades capitalistas a través de la educación. como el Bauhaus, como Ulm más tarde, y otros casos, en relación con el desarrollo real, sostenido y concreto del diseño industrial en Japón y Norteamérica, mientras tanto» [...] (Fernando Salinas: «Identidad cultural, desarrollo económico y diseño ambiental», en *Casa de las Américas,* La Habana, año XXI, no. 126, mayo-junio, 1981, p. 126). De otro lado, Gillo Dorfles ha reconocido «aspectos positivos» en el *styling. Introduzione al disegno industriale...* ob. cit., pp. 52-55, *e Il disegno industriale e la sua estetica,* ob. cit., pp. 30-32.

60 Resulta sintomática esta crítica de Bonsiepe a los detractores del «formalismo»: «La arraigada aversión al formalismo de muchos diseñadores europeos ha tenido curiosas consecuencias. La preocupación del formalista por la apariencia o forma *per se* ha hecho casi sospechoso el término "forma" en Europa. El formalista que

embellece la superficie para estimular el apetito de prestigio del consumidor es peyorativamente considerado un "maquillador" de productos. El diseñador serio, se dice, ha de preocuparse de asuntos más importantes —estudiar el producto, mejorar sus características, disminuir su costo de producción—, en resumen, satisfacer necesidades reales. Produce un diseño correcto, y no un "diseño de prestigio", como el formalista. El concepto de "diseño de prestigio" es tan vago y elástico que lo único definitivo que puede decirse es que los diseñadores emplean el término para insinuar que el trabajo de un colega no es de su agrado —aunque dicho trabajo presente cualidades formales no despreciables. "Diseño de prestigio" es una mala palabra, como "formalismo", y "forma" va en camino de serlo. Pero se comete un serio error si se piensa que descartando la filosofía del formalismo se abren las puertas de la calidad formal en diseño. El formalista que elabora metro tras metro de retorcimientos cursis es más digno de encomio que el antiformalista que, por pura rectitud mezquina, nunca lleva al papel ni el más austero de los detalles. Están plenamente justificadas las reservas que hay respecto al formalista y su filosofía, pero, por otra parte, una táctica que prácticamente erradique toda responsabilidad por la forma de un producto, o la remita a la coordinación de factores de diseño, es también inaceptable. La imaginación estética del formalista tiende la hipertrofia, y la del antiformalista a la atrofia.» (Gui Bonsiepe: «Arabescos de racionalismo. Notas sobre metodología de diseño», en *Actualidades Técnico-Científicas. Arquitectura*. La Habana, no. 1, enero de 1969, pp. 8-9.)

61 Como las conclusiones del seminario dirigido por Carlos Niño Murcia en 1981 en la Universidad Nacional de Colombia: «¿Modernismo vs. Postmodernismo... o arquitectura colombiana?», en *Arte en Colombia*, no. 18, junio de 1982, pp. 28-33, y Antonio Fernández Alba: «La rosa y el compás. Sobre la crisis de la arquitectura moderna», en su *Neoclasicismo y postmodernidad. En torno a la última arquitectura*, Madrid, Hermann Blume Ediciones, 1983, pp. 105-124.

62 Roberto Segre: *Historia...*, ob. cit., t. II, p. 557. Se refiere al concepto de pluralismo.

63 Ibídem, p. 554. Es el reconocimiento de que los planteamientos de Venturi «indicaron una perspectiva nueva en cuanto al valor integrativo y dialéctico de los diversos componentes vsiuales que conforman el diseño del ambiente».

64 Tomás Maldonado: *El diseño industrial reconsiderado*, ob. cit., p. 51.

65 Ibídem, p. 52.

66 Sobre la contradictoria posición de Loos puede verse Reyner Banham: *Teoría y diseño arquitectónico...*, ob. cit., pp. 87-97.

67 Herbert Read, ob. cit., p. 31.

68 Reyner Banham, ibídem, p. 97.

69 Peter Collins, ob. cit., pp. 127 y 279.

70 Sobre este formalismo maquinista ha comentado Collins: «No hay necesidad de insistir en el engaño de la analogía mecánica, ni de recalcar el peligro que supone comparar objetos que no tienen movimiento con objetos cuyo principal propósito es la acción. Pero hay que concluir mencionando una de las consecuencias más desastrosas de esta analogía, ya que su gravedad parece crecer todavía hoy; se trata de que los edificios tienden a ser tratados como objetos aislados, puestos arbitrariamente en un paisaje o en una ciudad, más que como parte del ambiente en el que están emplazados... los barcos, los aeroplanos y los automóviles no se diseñan para lugares precisos, ni con una relación espacial específica entre ellos; y esto es, indudablemente, lo que ha llevado a diseñar cada edificio como si fuera un objeto aislado en el espacio. Hoy estamos demasiado acostumbrados al modo de situar los mecanismos de los diseñadores industriales, en recintos arbitrarios, con lo que el aspecto resultante es, paradójicamente, lo opuesto a lo que los teóricos del siglo XIX buscaban cuando prestaban atención a la apariencia funcional de las máquinas modernas. Por estas razones es por lo que la analogía mecánica

nunca dio soluciones coherentes al problema de crear un nuevo y racional vocabulario de formas arquitectónicas estandarizadas, hecho por máquinas que armonizaran con su entorno y con ellas mismas, así como con los tiempos modernos.» (Ob. cit., pp. 168-169.)

'1 Todavía a mediados de la década del treinta, Le Corbusier decía a los estudiantes de arquitectura: «Cuando usted pueda expresar claramente por medio de cortes coloreados y plantas la organización de un trasatlántico, usted podrá participar en el próximo concurso para un Palacio de la Liga de las Naciones.» (Le Corbusier: *Si tuviera que enseñarles arquitectura,* Buenos Aires, Ediciones Infinito, p. 9.)

CAPÍTULO IV

DISEÑO, ARTE Y ARTESANIA

1. *DESLINDE FUNCIONAL*

El término diseño se presta a muchas confusiones, pues puede significar desde un motivo en una tela estampada hasta una categoría aplicable a los procesos de la naturaleza, a cualquier tipo de quehacer humano, o a la armonización integral de los ambientes. Aquí, según habrá podido apreciarse, se usa para caracterizar una actividad a la vez material y espiritual que hace posible una cultura de la industria independiente del arte y de la artesanía. Es necesario entonces definir esta actividad, sobre todo en sus fronteras con las dos anteriores, y hacerlo en especial con el diseño gráfico, cuyo deslinde resulta tan problemático.

Iván Espín ha hecho una definición del diseño muy conveniente al enfoque aquí desarrollado, sobre todo porque establece a un nivel abstracto, teórico, las características dilucidadas en el plano empírico:

> ¿Que elementos de significado comunes encontramos en la palabra *diseño* según los diversos contextos en que se emplea? En primer lugar, está la idea de *proyecto*, de *plan*, de una concepción previa a la realización, a la ejecución; en segundo lugar, la idea de *consciente, cuidadoso, deliberado, sistemático*, en suma *científico;* en tercer lugar, la idea de *resultado práctico*, de *mediación*, de *instrumento* para el logro de un objetivo concreto; y, en cuarto lugar, la idea de *innovación*, de *creación*. El primer elemento de significado apunta al campo general del diseño, a su pertenencia genérica. Los siguientes señalan las diferencias específicas dentro de ese campo: el segundo, distingue el diseño de la actividad proyectiva puramente estética o de cualquier otra que, como aquélla, tenga su fin en sí misma y no constituya un instrumento o medio para un fin ulterior, externo al propio proyecto; el cuarto, de la planificación entendida como la formulación de planes a partir de normas, fórmulas o metodologías previas. [...] El diseño es, pues, un *proyecto* o *plan*, pero el término mismo tiende a enfatizar y destacar: 1) el carácter científico de esta actividad proyectiva, el hecho de que se sustenta en métodos y cono-

cimientos científicos; 2) el carácter realista y práctico del proyecto, su condición de medio para la ejecución de un objetivo previo; y 3) el carácter original, de solución innovadora del proyecto, en contraste con la repetición de soluciones conocidas.

Podemos, por lo tanto, proceder a la siguiente definición: Diseño es la actividad de elaboración deliberada, sistemática y científica de planes o proyectos de acción creativos (nuevos o mejores que los existentes) que tienden, mediante algún tipo de descripción, a conectar el objetivo con su realización o consecución.[1]

Como decía, se trata de una definición abstracta, muy general, que se fundamenta en directo en la propia definición de la nueva actividad de diseñar. Y esta actividad nace de la industria, es un resultado de su manera de producir. La industria implica la mecanización, la fabricación seriada, la normación, el proceso compartimentado que realizan distintos operarios, y otros rasgos técnicos que diferencian su operación del trabajo unitario, personal e individualizado del artesano y del artista. Aquellas particularidades determinan «la idea de *proyecto*, de *plan*, de una concepción previa a la realización», pues resulta imposible actuar de otro modo cuando el producto debe estructurarse como un conjunto que será confeccionado por partes hechas de manera interconectada pero autónoma, por personas distintas, y cuya forma integral debe ser concebida con anterioridad al proceso productivo, que se limitará a ejecutar mecánicamente los mandatos del proyecto. Del mismo modo, estas peculiaridades de la máquina determinan «la idea de *consciente, cuidadoso, deliberado, sistemático,* en suma *científico»,* al tratarse de problemas tecnológicos centrados en un rigor propio de la ciencia, que no son inherentes al empirismo de la acción artesanal y artística, esta última muy marcada además por la intuición, el subjetivismo, la espontaneidad. «La idea de *resultado práctico,* de *mediación,* de *instrumento* para el logro de un objetivo concreto» es compartida por la artesanía, ya que en ambos casos se está fabricando objetos utilitarios, pero no por el arte, que es un fin en sí mismo. Por último, «la idea de *innovación,* de *creación»,* abarca a las tres actividades, en grado menor al diseño y a la artesanía que al arte, en virtud de sus constricciones de índole funcional y técnico, las cuales no limitan el vasto rango de libertad de la creación artística. Es en este punto donde se materializan los valores estéticos y simbólicos del diseño, aunque la definición de Espín no dilucida bien la presencia de estos factores.

La contradicción arte-industria, a pesar de resolverse mediante el nuevo concepto de diseño, manifiesta un último efecto negativo: las confusiones originadas entre las categorías de arte y diseño. Estas confusiones poseían matices muy variados. Por un lado se creía que el «arte» sólo radicaba en la propia actividad artística; por lo tanto, los objetos utilitarios sólo podían obtener esteticidad pidiéndola a las formas y métodos acuñados por las «Bellas Artes». Si un salero tenía la forma de una escultura de Neptuno y Anfitrite, entonces se decía que era «una obra de arte». Así la orna

mentación aplicaba la belleza al producto funcional recubriendo su estructura con formas «artísticas». Pero cuando los vanguardistas rusos hablaban de llevar el arte a la industria no se referían a este tipo de adición, sino a una «artisticidad» interna de la producción maquinista, es decir, al diseño. Sin embargo, como era de esperar a tenor de los hábitos establecidos, los primeros productos conscientemente *diseñados* —resultado histórico del movimiento moderno— fueron considerados por gran parte de los usuarios como «carentes de arte». El equívoco era desarrollado a la vez por los propios racionalistas, quienes —es el caso del productivismo ruso— con frecuencia llegaban a plantear la muerte del arte a través de su disolución en la industria, que le posibilitaría alcanzar todas las esferas de la vida, según veremos más adelante.

Se mezclaban los papeles y las actividades del artista y el diseñador, que aún no habían sido explicitadas a nivel teórico. Los términos «arte» y «artístico» eran usados simultáneamente para el arte y para el diseño, así como también en calidad de categorías axiológicas que servían para enjuiciar el valor cultural de los productos. El arte era asociado con la nueva actividad, y esto conducía, en un extremo, a plantear su sustitución por lo que hoy llamamos diseño; en el otro, a su extensión a la esfera de la industria. En un caso el diseño mataba al arte, en el opuesto ampliaba al máximo su dominio. En definitiva, los resultados prácticos de ambas posiciones resultaban muy próximos. Era más bien un caos natural de los inicios sincréticos de todo fenómeno, pero que engendró ideas perniciosas que se mantuvieron durante mucho tiempo, y se han arrastrado hasta el presente.

La confusión generalizada tenía por sustento ambigüedades teóricas que aún en la segunda mitad del siglo daban origen a polémicas, como la muy intensa suscitada en 1961 en el medio soviético por el artículo de I. Matsa «¿Puede ser la máquina una obra de arte?»[2]. Por otro lado, todavía hoy se manifiesta una curiosa disparidad de opinión en los diseñadores con respecto a ellos mismos: algunos se consideran artistas, otros, técnicos; los primeros estiman que el diseño es una actividad «creadora», los segundos que es científico-tecnológica. Aunque esta contraposición tiene su origen en el énfasis puesto ya en la dimensión estética, ya en la dimensión constructivo-funcional de la actividad, determinado casi siempre por la clase de diseño a que se dedica el profesional, no cabe duda que también refleja el desenfoque al que me refiero.

Las ambigüedades que han dado origen a estos equívocos descansaban no sólo en el desdibujo de las diferencias entre arte y diseño, sino en la indefinición de las categorías de lo estético y lo artístico. Sólo la demarcación de estas categorías permite un claro deslinde teórico entre ambas actividades estéticas.

En este sentido, lo estético debe verse como una categoría de mayor amplitud, que abarca todas las manifestaciones de la belleza: en el mundo natural, en la conducta, en el pensamiento, en la literatura, en el deporte, en una jugada de ajedrez, en un objeto utilitario, en el arte... Lo artístico, en cambio, como su propio nombre indica, queda circunscrito al terreno del arte, pero su contenido no se reduce a lo estético, pues incluye otros muchos

ingredientes: ideológicos, cognoscitivos, comunicativos, expresivos, creadores, etcétera.[3] «La esencia del arte —como dice Stolóvich— no puede ser reducida a un solo aspecto o función. Es estética por su naturaleza y artística por su especificidad.»[4] De este modo, lo artístico siempre será sólo lo relativo al arte, es decir, algo no limitado a la belleza, y cuyo valor estará en la intersección de todos los aspectos que incluye.[5] Al afirmar que el diseño de un mueble es artístico estamos cometiendo un error similar a decir que una puesta de sol o un final de ajedrez son artísticos, pues no nos hallamos frente a obras de arte, sino ante un objeto utilitario, un paisaje y un juego del intelecto, con los cuales podemos establecer una relación estética, pero no artística. La obra de arte, el taburete de Alvar Aalto, la combinación de alfil y caballo de Kasparov y la puesta de sol pueden tener en común la facultad de parecernos bellos, pero sólo la primera, por su propia definición, reúne el conjunto de factores que identifican a lo artístico, de los cuales el estético es sólo uno, y en ocasiones no el determinante, como sucede en el conceptualismo, que lo elude programáticamente.[6] Desde el punto de vista de su capacidad para hacernos sentir la belleza, el mueble, la jugada de ajedrez y el paisaje serán únicamente estéticos. Lo artístico incluye lo estético, sin limitarse a él, pero a su vez lo estético no es exclusivo del arte.

No hay razón alguna para llamar arte a la creación de esteticidad por el hombre en cualquiera de sus acciones o actitudes. Sería un uso anticuado del término que cargaría con todas las indefiniciones de su etapa larvaria, sincrética. Además, a simple vista se nota que un «bello gesto» no es un «gesto artístico», como una ejecución en la barra fija o un dulce serán bellos, no artísticos, a no ser que se hable del «arte» gimnástico o del «arte» de la repostería, empleando la palabra en su sentido de conjunto de técnicas y habilidades, según puede hacerse incluso en actividades no estéticas, como el «arte» del verdugo o el «arte» del proctólogo.

Existe otra particularidad estética que distingue al arte del diseño y de la artesanía. La práctica artística es la única capaz de vocalizar todo el registro de lo estético, que constituye una escala tonal muy amplia. El diseño y la artesanía operan por lo regular dentro de instancias superficiales de la categoría estética de lo bello, pero —salvo la arquitectura y otras construcciones de gran escala— les resulta en general más difícil hacerlo en profundidad, y en otras categorías como lo grandioso, lo sublime, lo dramático, lo trágico, etcétera, donde el arte se desenvuelve a sus anchas en virtud de su poder tropológico, de su capacidad de construir modelos sígnico-imaginables de la realidad. Este poder tiene la virtud de amplificar de manera muy propia la manifestación de estas categorías en la conducta humana y en la naturaleza, que, al revés de lo que ocurre con un ventilador o una cesta, sí son capaces de hacernos sentir belleza y fealdad a niveles profundos, sublimidad, elevación, dramatismo o tragicidad. El lenguaje artístico es como un sistema de transistores o de válvulas electrónicas que condensa, potencia y complejiza todo esto en rangos muy variados. *Antígona* tropologiza de modo bastante literal la tragedia de un destino humano, mientras una sinfonía de Beethoven puede tropologizar muy indirectamen-

te, por abstracción, la grandiosidad sublime de un huracán, una pasión o una montaña.[7]

El ventilador o la cesta son útiles, no imágenes. Pero actúan también como lenguaje al referirse a significados diferentes a su primordial función utilitaria (*status*, moda, identidad cultural, etcétera). No obstante, su dimensión semiótica es elemental, más aún comparada con la del arte, un lenguaje de alta complejidad. Es además una dimensión muy limitada y que no se fundamenta en mecanismos reflejos, como los artísticos.[8] Tal perfil condiciona que estos objetos nos parezcan bellos o feos a causa de las condiciones perceptuales «universales» de su propia forma (armonía, proporción y otras leyes morfológicas generales) y por la respuesta de ella a ciertos ideales y expectativas socioestéticos y culturales; a la vez, nos hablan de niveles de vida, nos identificarán un determinado contexto cultural, etcétera, pero siempre les resultará muy dificultoso parecernos sublimes o trágicos. En el arte, junto con la forma, la cultura y la axiología, actuará la referencia traslaticia a instancias de la realidad, pues como dice Kagan en sus famosas *Lecciones de estética marxista-leninista*,

> la forma del arte es, *al mismo tiempo, un modelo imaginal y un sistema de signos imaginales, una construcción material y un lenguaje específico, un portador de valor estético y un portador de valor comunicativo.*[9]

Del mismo modo que el arte engloba distintos aspectos y funciones además del estético, el diseño es también una actividad múltiple que abarca lo funcional, lo tecnológico, lo económico y otros ingredientes combinados con el estético. La confusión que lleva a forzar el adjetivo «artístico» para aplicarlo a objetos estéticos que no son arte, quedaría bien aclarada si introdujésemos el concepto de lo «diseñístico», aplicable a los productos del diseño y a sus valores específicos, resultado de la buena integración de todos sus ingredientes. El nuevo concepto refleja las particularidades del diseño como actividad diferenciada del arte, la artesanía y la simple construcción utilitaria. El solo enunciado de lo artístico y lo diseñístico bastaría para resaltar a las claras las diferencias entre arte y diseño, y lo absurdo de aplicar términos tan específicos como arte y artístico a la proyectación de bienes utilitarios, sin que su abandono implique una jerarquización del arte por encima del diseño, y sí una precisión esencial.

El desarrollo del diseño como práctica específica ha llevado a la formulación de un aparato teórico para su estudio. Surge así lo que los estéticos del campo socialista han llamado estética técnica, una teoría del diseño cuyo campo de estudio abarca

> la naturaleza social del diseño y los principios de su desarrollo en distintas condiciones socio-económicas; las particularidades de la actividad estética en el sistema de la producción industrial y las vías para la organización estética del medio material espacial del hombre; la interacción del hombre y la técnica; la estructura y la dinámica de las

> preferencias del consumo; los métodos de construcción artística y los principios para la elaboración de formas; los métodos de estudio de los especialistas en nuevos perfiles: los *diseñadores*. En el análisis de estos problemas la estética técnica se basa en una serie de disciplinas afines: la estética y la tecnología, la sociología y la economía, la psicología y la economía del trabajo, etcétera. Sin embargo, la estética técnica no se reduce a ninguna de ellas, y tiene su propio objeto de estudio, determinado por la compleja interacción de los distintos factores que influyen en la formación de los objetos industriales.[10]

No obstante, esta teoría resulta limitada para envolver todos los problemas planteados a la estética por el desarrollo de la producción material. Aparece entonces la estética del trabajo[11] como parte especial de la estética general, la cual «estudia la actividad estética en el sistema conjunto de la producción material»,[12] a diferencia de la estética técnica dedicada primordialmente a «las condiciones y la especificidad de la labor del diseñador».[13]

Es conveniente aclarar que por diseño no se entiende todo proyecto de construcción funcional, sino aquel que, junto con los demás requisitos, se propone alcanzar cualidades estéticas y simbólicas. Así, habrá mera proyectación, no diseño, cuando el proyecto no implique ninguna preocupación «espiritual»; lo que no significa, como recuerda Dorfles, que sus resultados no sean capaces de permitir una relación estética.[14] La falta de voluntad estética consciente, que no suele manifestarse en la esfera de los bienes de uso, se presenta todavía en la de los instrumentos de trabajo y los medios de producción, pues se piensa erróneamente «si vale la pena considerar los aspectos estéticos en todos los productos de la sociedad, o pueden dejarse de atender algunos objetos cuya definición es fundamentalmente técnica o ingenieril».[15] Es la vieja idea de que la maquinaria no pertenece al dominio de lo estético. Idea reaccionaria y aristocratizante, pues implica un desprecio hacia la labor productiva y su ambiente, considerados impropios para la belleza, que se reserva para otros territorios de la vida.

Un orden de pensamiento de línea próxima tiende a considerar la belleza del diseño como la pureza en la expresión de su función práctica. Es la hiperbolización del famoso aserto de Louis H. Sullivan «la forma sigue a la función», divisa del funcionalismo extremista. Estas ideas han sido objeto de fuertes críticas, pues hasta Le Corbusier, en *Vers une architecture,* decía en explícito que «cuando una cosa responde a una necesidad no por eso es bella», y Read declaraba un error suponer «que la eficacia funcional es la causa de la belleza».[16] Nóvikova, aunque tiende un tanto a la dirección contraria, plantea el problema del modo siguiente:

> Por supuesto, el valor estético de un objeto industrial está condicionado por su finalidad y su construcción. En este sentido, puede ser definido como una «manifestación de la función» cuyo criterio es la perfección. Pero no se limita a esto la función propia del valor estético del diseño. Ella incluye también los productos de la producción material en el sistema de la cultura y se forma bajo su influencia.

El valor estético de un objeto es por ello no sólo manifestación de una perfección funcional, sino expresión también del ideal socio-estético: es independiente respecto de la función instrumental y desempeña un activo papel en su misma formación.[17]

La presencia de este «ideal socio-estético», condicionado por factores infra y supraestructurales de época, no es divisado por los postulados y programas de diseño que proclaman soluciones definitivas y valores irrecusables. Así, sólo ahora se está valorando en su conjunto al movimiento moderno bajo un análisis histórico concreto.

Arte, artesanía y diseño se semejan en que todos tienen por fin crear objetos bellos y provistos de cierto simbolismo. Los dos últimos se parecen además en que sus productos son de carácter utilitario, mientras los del primero han sido hechos con un objetivo autosuficiente, *artístico*. Esto no quiere decir que en el arte no puedan manifestarse componentes extrartísticos, o que sus obras no puedan usarse con metas directamente propagandísticas, educativas, políticas, etcétera. Pero todo esto, en el arte verdadero, será secundario a su realización en cuanto tal, y sólo funcionará si la obra funciona en primera instancia como creación artística independiente de cualquier otro cometido que no sea su misma plasmación como obra artísticamente significante. La artesanía podrá hacer zapatos, ponchos, herramientas, vasijas y mil bienes más, que servirán para calzar, abrigar, trabajar y contener líquidos. El diseño podrá proyectar grabadoras, puentes, bolígrafos, aviones y un millón de otras cosas, que servirán para recolectar y reproducir sonidos, cruzar ríos, escribir y volar. El arte, en cambio, sólo podrá crear obras de arte, que, sean un cuadro, una escultura, un *objet trouvé*, una instalación o un *performance*, sólo servirán para la comunicación de un mensaje artístico.

Y es que el arte siempre se materializará como «un modo especial de modelado de la realidad»[18] que crea «modelos imaginales de la vida»[19] apuntados hacia nuestra sensibilidad, y no como una verdadera «nueva realidad», aspiración imposible intentada por el constructivismo, el neoplasticismo,[20] el concretismo, el espacialismo[21] y otras tendencias abstractas.[22] Fueron los constructivistas rusos quienes abrieron esa aspiración. «Tatlin —decía Robert Morris— fue quizás el primero en liberar la escultura de la representación y establecerla como una forma autónoma, a la vez por la clase de imagen, o más bien no imagen, que empleó, y por su uso literal de los materiales.»[23] Gabo y Pevsner llamaron *Manifiesto del realismo* a su texto programático porque estaban convencidos de que con su arte construían una «nueva realidad».[24] Las obras constructivistas basaban esto en su propia estructura:

El objeto constructivista existe en el espacio real del observador, no en el espacio confinado y artificial de la obra de arte tradicional. Su *medium* es un lugar común (madera, cristal, metal), una advertencia de que no es una representación de algo más. Sus formas pertenecen al repertorio inherente a cada material; sus colores son aquellos de cada

sustancia natural; los contrastes, ritmos, y tensiones que emergen son los generados por yuxtaposiciones particulares dentro del objeto, y no de situaciones extrapictóricas a las cuales el objeto puede aludir.[25]

No obstante, es una falacia que la referencia imaginal desaparezca. Aún en la obra plástica más abstracta, o en la propia música, que es un arte no figurativo por naturaleza, siempre existe un modelado traslaticio, por indirecto que resulte.[26] Decía Kandinski que «la pintura abstracta abandona la "piel" de la naturaleza, pero no sus leyes».[27] Puede tratarse de alusiones a estructuras, proporciones y armonías generales de la naturaleza, a movimientos, a espacios, a reacciones biológicas o sicológicas, a los materiales y sus propiedades, a la simple presencia de las cosas en el mundo, puede tratarse de representaciones de conceptos, sensaciones o sentimientos, pero, en fin, siempre operará un mecanismo asociativo de carácter analógico, por esquinado que sea. A esto y no a otra cosa es a lo que tiene que referirse Lotman en una frase que, a mi modo de ver, resume un concepto muy valioso para la comprensión de los dispositivos de la música y, en general, de los métodos no figurativos del arte. Él habla del cine, el arte más ilusionista, pero afirma que «cualquier arte, en una u otra medida se dirige hacia el sentimiento de la realidad del auditorio».[28] Se trata, en efecto, de una comunicación convencional, basada en una apariencia de realidad. Y como la obra de arte no es un volcán, un movimiento de hojas, un amor, una mirada, un plato de caldo gallego o un tractor *reales,* tiene que valerse siempre de la alusión para dirigirse al «sentimiento de la realidad» de sus destinatarios. Esto sólo puede lograrse mediante cierta iconicidad en sus signos. De no existir un grado mínimo de iconicidad, la obra de arte no podría significar, al no ser tampoco un sistema de signos convencionales. Y, precisamente, aquellas «nuevas realidades» de los constructivistas y de los artistas-ópticos se creaban y se crean sólo para establecer una comunicación artística.[29]

Quiere decir que el arte siempre será metáfora, imagen traslaticia, lenguaje simbólico, conciencia, trátese de una confección, como *La balsa de La medusa* o un «contrarrelieve» de Tatlin, de una resignificación, como un *ready made* de Duchamp o un bloque de madera de Carl Andre, o de una conceptualización, como un fechado de On Kawara o una de las exposiciones colectivas imaginarias —que sólo existían en los catálogos— organizadas por Seth Siegelaub. La artesanía y el diseño, en cambio, se materializarán como un par de sandalias o un helicóptero, es decir, como objetos «reales» de función predominantemente material. El artefacto artístico, no obstante su materialidad,[30] actuará más en el plano de la conciencia que en el del ser, en el de la vida y la cultura espirituales más que en el de la vida y la cultura materiales, pues es sólo un portador de comunicación, el condensador de cierta relación espiritual entre los hombres y entre éstos y la realidad. Al revés, los productos artesanales y diseñísticos pertenecen más al ámbito del ser que al de la conciencia, son cultura material más que cultura espiritual, pues están ante todo destinados a una función en la vida material. Todas las características señaladas determinan la diferencia entre los procedimientos «claros», más objetivos, exactos, mensurables, próximos

a la tecnología y la ciencia, propios del trabajo del diseñador, y los procedimientos «oscuros» del artista, más subjetivos, intuitivos y heurísticos.

Pero el arte no es conciencia «pura», en «espíritu», como la filosofía, la ciencia, las ideas. Al constituir «la manifestación sensible de la idea», según decía el viejo Hegel con respecto a lo bello, que identificaba con el arte, necesita existir en artefactos que posibiliten su percepción por la vista o el oído —los llamados sentidos estéticos—, pero estos artefactos, insisto, son sólo imágenes que constituyen una «unidad contradictoria de modelo y signo»,[31] códigos dirigidos a la sensibilidad, «objetos materiales sensibles» que expresan y comunican «el contenido espiritual objetivado y plasmado» en ellos, el cual «pone de manifiesto cierta relación con la realidad».[32] Estos objetos *sui generis* están destinados a funcionar «espiritualmente», en el dominio de la conciencia, pues son sólo «portadores materiales del contenido artístico»,[33] aunque el arte no exista fuera de ellos —como un teorema puede existir sin su representación gráfica o el Código de Manú fuera del bloque de piedra donde fue grabado—, porque cada artefacto artístico es único e irrepetible en su formación del contenido y en su mensaje,[34] imposible de traducir a otro sistema de signos. Una particularidad semiótica del arte determina que éste sea «comunicación en un sentido específico ya que en él aparece en unidad indisoluble lo comunicado y el medio o forma de comunicación».[35] De ahí que ni el conceptualismo más ortodoxo sea pura idea, sino *idea art,* al resultar inseparable e intraducible del portador sígnico material mediante el cual se comunica: una idea artística de Kosuth sólo existirá *en* el texto publicado por él en el periódico, en su *display,* del cual no podrá desligarse como lo hace un concepto científico de su expresión en el lenguaje, pues este último es independiente de la estructura del sistema de signos que lo transmite. El artefacto artístico establece además una relación particular con cada ser humano, cada sociedad, cada época, más allá de las intenciones de su creador, pues el papel activo del receptor en la comunicación artística determina su polisemia, su carácter plurisemántico, es decir, abierto a variaciones de significado dentro de un marco general establecido por las características estructurales básicas del artefacto significante.

La peculiaridad imaginal del arte es la que permite, por ejemplo, diferenciar el *land art, earth art o* arte ecológico de la jardinería y el paisajismo, cuyas similitudes en los medios de trabajo puede traer confusión. Jardinería y paisajismo son un tipo muy particular de diseño, consistente en la proyectación de jardines y paisajes para modular un ambiente urbanístico. Los artistas ecológicos usan la naturaleza como medio de realizar imágenes artísticas, como un escultor usaría chatarra o madera. Esto determina la diferencia, porque la obra ecológica será una metáfora, una codificación que trasladará un mensaje artístico con toda sus complejidades, capaz de desempeñar las funciones propias del arte a la altura de la conciencia.

Aunque forme parte de un circuito de producción-mercado-consumo como cualquier mercancía, aunque se manifieste por vía de un cuadro enclaustrado en un museo, un mural en un espacio público o una acción callejera, aunque incida sobre la vida de un modo más o menos directo, el arte siempre desem-

peñará su rol social en calidad de imagen, al nivel de la conciencia individual o colectiva, de la ideología y de la superestructura, no en la base material, donde sí intervienen activamente la artesanía y el diseño. El arte culto puede, incluso, continuar hoy ejecutando ciertas funciones conmemorativas, representativas, religiosas y otras «extrartísticas» propias de la época cuando aún no se había independizado como arte para sí. Está, por ejemplo, el caso de los monumentos, de algunas imágenes y ambientaciones religiosas hechas por artistas, etcétera. Pero, recalco, siempre lo hará en virtud de su logro interno en cuanto arte, que extenderá su mensaje para cubrir las otras funciones, que resultarán secundarias aunque hayan sido la causa motriz. Poco cuenta si un acontecimiento histórico o un mito les han servido de tema: el monumento o la imagen religiosa, primero que todo, tendrán que funcionar y valer artísticamente para ser capaces de satisfacer con alta eficiencia los otros cometidos. El hecho de haber sido éstos los que originaron el encargo, no significa que sus requerimientos funcionales sojuzguen las necesidades interiores de la creación artística, aunque, por supuesto, el artista deberá crear dentro de un marco prefijado. Pero se trata de un marco que no contradice la realización orgánica del conjunto de aspectos que identifican al arte en su sentido moderno de actividad autosuficiente. Por eso el arte interiorizará estos cometidos extrartísticos y los procesará en el sentido de su propia búsqueda de universalidad, trascendiéndolos de su dimensión específica. El mecanismo puede esquematizarse de la manera siguiente: Se le encarga a un escultor un monumento sobre una fecha patriótica. Al aceptarlo sabe que tendrá que ceñir su creación a las márgenes de un tema dado y de una función monumental práctica. Pero si su labor tiene éxito, querrá decir que consiguió expresar el significado de aquella efemérides de una manera comunicable sensiblemente a todos aquellos capaces de comprender el sistema estético-simbólico «culto» occidental, sin que para ello tengan que conocer el hecho ocurrido en la fecha patria de un país específico. La potencia de esta imagen artística es traída entonces a un uso singular, extrartístico, en un monumento que sí aludirá en específico a la fecha, donde se celebrarán aniversarios, se dirán discursos y se efectuarán ceremonias, dirigiendo su fuerza artística no hacia un cometido artístico «universal», «puro», «libre», sino monumental, conmemorativo, sin que por ello la obra deje de ser arte para sí.

Todo esto se aprecia por contraste en la producción actual de imágenes religiosas, efigies recordatorios, etcétera, a partir de la reproducción de formas embalsamadas, de clichés que se repiten comercialmente sin búsqueda creadora. Son fabricaciones artesanales e industriales seriadas cuyo único contacto con la producción artística es que abordan funciones espirituales, en el plano de la conciencia, que en un tiempo incumbieron al arte, pero que éste fue relegando en favor de su desincretización en «finalidad sin fin», y que aunque circunstancialmente no las abandone del todo no alcanza por mucho a cubrir su demanda social, que, en un movimiento contrario, aumentaba vertiginosamente mientras la dinámica evolutiva del arte se alejaba de ellas.

El diseño desempeña un papel de primera línea en la base material. La función del diseño industrial ha sido descrita como la de un mediador dialéctico «entre necesidades y objetos, entre producción y consumo»[36] y de este modo «actúa como una auténtica fuerza productiva. Más aún: es una fuerza productiva que contribuye a la organización (y por tanto, a la socialización) de las demás fuerzas productivas con las cuales entra en contacto».[37] Es decir, el diseño es la fuerza productiva que desempeña un cometido organizador de los medios de producción, los instrumentos de trabajo, la tecnología, la investigación, la labor de los propios productores y demás fuerzas económicas. Por eso, como ha recordado Armando Hart, «rebasa con mucho los problemas que plantean las artes plásticas. El diseño está en un punto central del mejoramiento de la calidad de la producción y de la economía de recursos necesarios para la misma».[38]

Esta importancia material del diseño, que en la sociedad actual llega a excluir la posibilidad de progreso económico sin su desarrollo, no significa que el diseño, como la artesanía, no trabaje también en la esfera de la conciencia, al ser portador de valores estéticos, contenidos simbólicos y estructuras significantes. Si el arte posee una presencia material que ejecuta una acción espiritual, la presencia material del diseño le sirve para una acción material y espiritual simultánea. De ahí que pueda considerarse al diseño como la zona donde más directamente se enlazan la cultura material y la cultura espiritual.

La diferencia entre arte, artesanía y diseño a tenor de su diversidad genética, teleológica y funcional se manifiesta en el plano mismo de la estructura formal de sus productos. Una escultura es un código fundido en bronce, un mensaje tallado en un bloque de mármol. Por el contrario, un ancla de bronce o una escalera de mármol son medios de uso práctico, aunque a la vez sus formas utilitarias posean significación. Por operar el arte como un lenguaje —uno de los más especializados y complejos, provisto de signos de gran opacidad—, la forma tiene en él una función de conciencia, mientras en el diseño y la artesanía detenta sobre todo una función de empleo material. Con su claridad de profesor, Sánchez Vázquez ha puntualizado que

> la pintura es lenguaje, vehículo de expresión y comunicación, no porque comunica las significaciones objetivas de los objetos representados, sino porque mediante cierta estructuración de los signos —líneas, colores, etcétera—, puede transmitir significaciones que derivan no sólo de la referencia a lo real, sino de un modo peculiar de representar esta referencia. La figura del cuadro no es, por ello, nueva duplicación o reproducción del objeto real, sino una representación de éste mediante ciertos procedimientos de formación o construcción. Es evidente que este lenguaje pictórico sólo es posible porque el pintor dispone de un mundo de significaciones dadas —las inherentes a objectos reales— de las cuales parte al representarlos; pero es evidente también que sólo hay propiamente lenguaje figurativo

—es decir, un lenguaje creado— cuando se supera o trasciende las significaciones objetivas de las formas reales.[39]

Así, la forma artística será más compleja y sofisticada como conciencia que como realidad material, mientras las formas diseñísticas resultarán más complejas y sofisticadas en los aspectos constructivos materiales —tecnológicos— y menos como lenguaje y conciencia. La artesanía puede quedar a mitad de camino entre ambas posiciones, inclinándose más a un lado o a otro según los casos, en dependencia de si el producto específico, persigue desempeños estéticos, simbólicos, representativos, rituales, en fin, superestructurales, o la más escueta satisfacción de un cometido práctico. Llega a haber casos en que la artesanía se ha aproximado mucho al arte, al adelgazar las estructuras funcionales al extremo de volverlas inútiles, en favor de una representación de índole artística.

La peculiaridad señalada con respecto a la morfología del arte hace posible la funcionalidad y el valor artísticos de formas que consideraríamos débiles, imperfectas, toscas, o aún francamente chapuceras si las analizáramos desde un punto de vista técnico-constructivo abstracto, como «maestría» o «virtuosismo» *per se,* sin tener en cuenta su potencialidad como códigos. De ahí la valoración del primitivismo, el *art brut,* el *«bad» painting,* etcétera. Tasálov aísla diferentes estratos en las formas del arte:

> la forma incluye, por lo menos, tres estratos estéticos desiguales entre sí: el estrato figurativo, el estrato «expresivo» y el estrato de «la armonía constructiva». A su vez en el estrato figurativo puede definirse un estrato «expositivo» y uno temático-argumental; en el expresivo, uno simbólico, uno asociativo, uno material, etcétera. El artista conoce esta complejidad, y en cada producto todos estos «estratos» de la forma están interrelacionados orgánicamente. En la forma de la gran mayoría de los objetos de la vida cotidiana y de la técnica predomina, por regla general, el estrato «de la armonía constructiva». Aquí el estrato expresivo se presenta sólo con un valor único, mientras que el figurativo se halla totalmente ausente.[40]

Si la artesanía ocupa una posición intermedia entre el arte y el diseño, aproximándose más a uno o el otro según el caso, las otras dos actividades son internamente capaces de jerarquizar en grados diversos alguno de sus componentes, funciones y estratos formales, acercándose o alejándose uno del otro según la índole de esta fluctuación interna. El diseño de un adorno, por el peso de los factores estéticos, de un objeto ritual, por el peso de los factores representativos y simbólicos, de un frasco de perfume o una vajilla, por el peso de los factores estético-hedonísticos, se inclinará hacia el campo espiritual propio del arte, y lo hará también por el hecho de tratarse de objetos de larga tradición artesanal. Ocurrirá lo opuesto con una motoniveladora o un equipo de excavación, dada la primacía de lo técnico-constructivo funcional, así como el reciente origen tecnológico de estos productos, hijos legítimos de la industria, que los harán inclinarse hacia la materialidad ingenieril.

Algo semejante sucede en el arte. De modo paralelo, un cuadro de Jörg Immendorff enfatizará las funciones y aspectos ideológicos, valorativos, cognoscitivos, simbólicos, sicológicos, etcétera, o sea, los más ortodoxamente metafóricos, imaginales, con la simultánea priorización de los estratos figurativo y expresivo de la forma. Mientras, una abstracción geométrica, una obra multiplicable de Vasarely, o algo menos una caja de Donald Judd, traerán a primer plano componentes estructurales, de puro diseño, en el sentido formal de la palabra, cabe decir, los menos ortodoxamente metafóricos, jerarquizando así el estrato de «la armonía constructiva», según hace el diseño debido a su funcionalidad utilitaria.

Si diseño y artesanía se parecen por producir bienes de uso, se diferencian de manera radical porque el primero proyecta para una fabricación mecanizada, realizada en serie, etcétera, mientras la segunda no proyecta, sino realiza a mano y de manera unitaria. Este rasgo vincula a la artesanía con la individualidad subjetiva del artífice, como ocurre en el arte. En realidad, según hemos visto ya, durante mucho tiempo, hasta que éste no se independizó como actividad autosuficiente, lo que hoy llamamos artesanía y arte eran sólo distintos tipos de labor artesanal. Ésta y otras semejanzas genéticas y funcionales que acabo de señalar en relación con las especificidades que hoy definen al arte, han conducido al error de clasificar la artesanía en «artística» y «no artística», adjetivos que son extendidos también al diseño. Se trata de otro uso vicioso del término, basado en las imprecisiones teóricas ya discutidas. Lo que desea tal clasificación es jerarquizar el trabajo de los artesanos que crean productos donde se destacan estructuras portadoras de simbolismo y de valores estéticos, a semejanza de las del arte, para contraponerlas a otros sólo preocupados por la desnuda estructura funcional. Así, los artífices que hacen joyas o carteras de cuero repujado gustan de llamarse artistas, pues el nombre tiene connotaciones de *status* y de valor que los distinguen de sus colegas que hacen ejes de carreta, herraduras o mangos de guatacas. Y sería correcta la denominación en el contenido original de la palabra artista, que era sinónimo de artesano estético, y connotaba habilidad y sensibilidad de cualquier tipo, pero no en su significado actual, que denota una actividad muy particular cuyas funciones expresivas, cognoscitivas, ideológicas, comunicativas, etcétera no pueden realizarse de cuerpo entero en una joya o un bolso decorado. No hay artesanos artistas, ni diseñadores artistas, ni ajedrecistas artistas. Lo que se intenta afirmar es la presencia de valores estéticos en la producción de artesanos, diseñadores y *maestros* del ajedrez, y esto se expresa abusando del término «artista» —que, según anoté, promueve otras connotaciones favorables— por un mecanismo de semejanza, en virtud de la importancia de lo estético en el arte, una actividad cuya autonomía estuvo dada, entre otras cosas, por la progresiva independización de lo estético de todo fin utilitario, definiendo, en unión de otros componentes, la especificación de lo artístico como lo comprendemos hoy, en calidad de atributo de una forma particularizada de la conciencia social.

Adolfo Sánchez Vázquez se ha referido a este desarrollo de lo estético como agente del progreso de la independización del arte:

> En otras épocas, el artista producía obras de arte que no eran contempladas como tales, sino como objetos producidos excelentemente para servir otros fines. En verdad, las obras de arte no eran contempladas, sino utilizadas.
>
> La apropiación estética es un hecho moderno vinculado a un proceso de autonomización del arte y de creciente división social del trabajo. La percepción estética de la obra de arte es característica de una relación entre la producción y el consumo (o goce) artísticos que sólo comienza a darse a partir del Renacimiento y particularmente en épocas más cercanas a nosotros. Cuanto más se autonomiza el arte tanto más exige una adecuada apropiación estética, que no reclama forzosamente la eliminación de su contenido ideológico, sino la captación de éste en el acto unitario y total de la percepción, no como contenido aparte, sino como contenido *formado,* integrado en la obra como estructura total. [...] la relación con la obra en los tiempos modernos es una relación contemplativa, con un producto humano a contemplar.[41]

Hay que puntualizar que el desarrollo moderno de una «apropiación estética» de la obra de arte contrapuesto a su utilización mágica, religiosa, conmemorativa, etcétera, no significa que lo estético no estuviera presente en la relación del hombre con aquel arte «utilitario». El triunfo en la cultura occidental de la percepción estética sobre los cometidos prácticos es el resultado de un proceso gradual, no exento de avances y retrocesos. Debe aclararse también que, en el arte actual, además de lo estético y lo ideológico, actúan internamente factores expresivos, cognoscitivos, valorativos, comunicativos, etcétera.

Algún escolástico con *bluejeans* pudiera sugerir que, de acuerdo con todo esto, al referirnos a una pintura o escultura anterior al romanticismo tendríamos que hablar de artesanía, y Giotto o Andrei Rubliev habrían de ser analizados como artesanos y no como artistas. Y tendría razón.[42] Sólo que una cosa es la definición del arte en su práctica actual y otra el proceso de esa definición, que es infinito. Toda la práctica artística anterior a Rembrandt, y no sólo aquella de la comunidad primitiva es diferente del arte para sí en el sentido moderno, pero es el huevo, la larva y la crisálida de éste. No estamos ante entidades diversas, sino frente a distintos momentos de un proceso. Porque

> la estructura funcional del arte no es continua ni invariable. Se desarrolla, se reestructura y varía sus acentos bajo la influencia de los factores económicos, sociales y políticos, conservando al mismo tiempo sus elementos iniciales.[43]

Si en el siglo XIX se delimitó una ciencia llamada historia del arte fue por la posibilidad real de identificar millones de productos disímiles creados por la humanidad a lo largo de buena parte de su existencia, sobre la base de que tales productos eran capaces de permitir una relación contemporánea de la clase que en el siglo XVIII fue aislada como propia del arte. En menos palabras: los bisontes de Lascaux, *La Trinidad,* las estelas mayas o los retratos de Fayum no nos interesan hoy por sus funciones mágicas, religiosas, conmemorativas, rituales o representativas. Nos atraen porque continúan funcionando en cuanto arte cuando ya no son capaces de hacerlo para los propósitos que hoy llamamos extrartísticos. Siempre hubo en estos objetos contenidos artísticos, pero eran los secundarios, los extrafuncionales pudiéramos decir, aunque intervenían de modo determinante en la capacidad funcional del producto —dando espiritualidad a una imagen religiosa, dando expresión sicológica a un retrato o transfigurando estéticamente la apariencia real del modelo—, que siempre pertenecía al campo de la conciencia (religión, ideología...) y la superestructura (Estado, Iglesia...). La «desincretización» del arte como actividad autosuficiente —proceso de milenios que triunfó a fines del siglo XVIII en la cultura occidental, y alcanzó hitos en la Antigüedad clásica, el Renacimiento, y en nuestra época (conceptualismo, resignificación de objetos, etcétera)— permite la interpretación de una imagen de la diosa del amor o del retrato de un desconocido sólo en calidad de obra artística. La historia del arte, como la historia de la ciencia, es únicamente posible si se establece una relación entre productos o procedimientos muy diversos, mediante el expediente de aislar en ellos contenidos comunes que en muchos momentos no son los primarios. Pero sería necesaria además una historia funcional del arte, que estudiara los objetos que consideramos artísticos no como «obras de arte», sino desde el punto de vista de su producción y consumo como objetos de uso «extrartístico». También lo sería una historia de la artesanía.

No hay por qué llamar al artesano, al diseñador y al artista con términos cruzados, pues estos tres nombres expresan tres tipos de actividades diferentes, no una escala de rangos ni calificaciones de valor y prestigio. Cada nombre define muy bien el tipo de actividad específica en su actual estado de evolución, sin ser necesario todavía quebrar sus fronteras de significado, por mucha variedad interna que existe dentro de ellas. Por la índole, complejidad y sensibilidad de su labor, puede hablarse de distintas clases de artesanos, diseñadores y artistas, y convendría una clasificación al respecto. Pero es un confusionismo identificar a algunos artesanos y diseñadores como «artistas», igual que lo sería, a la inversa, calificar de «artesanos» o «diseñadores» a ciertos artistas,[44] según su trabajo se aproxime a peculiaridades de la artesanía o el diseño. En forma similar, llamar «construcción artística» al diseño y «artistas constructores» a los diseñadores, sólo indica que no se ha reconocido su especificidad a carta cabal, pues la acción estetizadora sigue relacionándose en exclusivo con el arte, no con el diseño en sí, según se observa también cuando se habla de un «trabajo artístico» como la parte del conjunto de labores del diseñador (no propuestas en su integridad) ocupada en proyectar la belleza. Ambas denominaciones

por paradoja, lejos de representar una valoración del diseño, envuelven inconscientemente su subestimación con respecto al arte.

Peor aún es hablar de «Bellas Artes» y de «Artes Aplicadas» o de «Artes Mayores» y «Artes Menores». Ante todo, porque la denominación en sí encierra un criterio elitista muy molesto. Además, porque mantiene de manera anticuada el término «arte» dentro de su sincretismo primitivo, con significaciones ajenas a la especificidad de la actividad artística independiente, contribuyendo a esa perturbadora mezcolanza que hemos combatido. En tercer lugar, porque, según acabamos de ver, al emplear la palabre «arte» tanto para la artesanía como para el arte, la distinción entre ambos se efectúa en un caso con el adjetivo «bellas», cuyo empleo excluye de hecho la dimensión estética en las otras «artes», no calificadas de bellas. Error contrario al anterior, pues es precisamente esta dimensión lo común a todas las «artes» y no lo que delimita una diferencia entre unas y otras, hechas en realidad por lo «artístico», cuya especificidad se niega al generalizarse la palabra arte. En otro caso, el calificativo «aplicadas» casi es denigrante. Connota la idea de que el arte está en el cielo o en algún otro sitio elevado, y se aplica como un bautismo salvador a la estructura funcional, condenada por su pecado original. En verdad, es un concepto que refleja en forma sintética algunas contradicciones del antagonismo arte-industria: aquella incapacidad de la fabricación maquinista para idear sus propias formas estéticas, la necesidad de tomarlas en préstamo del acervo artesanal o del arte, la ornamentación que revestía la construcción técnica de los objetos para dotarlos de valor cultural, y otras afines que ya hemos analizado.

Un enfoque metonímico nos permitiría relacionar con el arte a los diseños y artesanías según sus formas se independicen de la satisfacción de un cometido material concreto. Desde este punto de vista, cualquier objeto artesanal o diseñístico se acercará al arte —no en un sentido valorativo, sino funcional— según su estructura o partes de su estructura se distancien en mayor grado de la morfología necesaria para satisfacer el requisito práctico inicial. Este alejamiento de lo utilitario trae aparejado un fortalecimiento de factores simbólicos, mágicos, representativos, estéticos y otros de cariz «espiritual». Por ejemplo, una bovina de telar o una mantequera africana con figuras talladas de bulto, una armadura con bajorrelieves o un reloj en forma de escena mitológica, además de sus cometidos materiales muy concretos cumplen otros —no menos importantes para el usuario— en el plano de la conciencia, de manera bastante próxima a la del arte. Sólo que este último se desenvuelve libre de toda concesión funcional, y esto determina sus posibilidades de especialización y su desarrollo semiótico independiente, así como ciertas connotaciones en su percepción. Por más escultórico que pueda ser un reloj, siempre estará limitado por el grillete funcional de tener que dar la hora, que limita tanto su libertad estructural como expresiva. *El pensador*, el *Laocoonte* o una plancha de Richard Serra destruirían, o por lo menos menoscabarían su expresividad, su comunicación con el espectador, en fin, su valor artístico, si en algún lugar tuvieran una esfera con manecillas o cualquier otro mecanismo para dar la

hora: nunca será lo mismo mirar un reloj y apreciar una escultura. Los elementos escultóricos en la mantequera, la armadura y el reloj están reglados por la función utilitaria del objeto que integran no sólo en el aspecto formal, sino en cuanto al contenido expresivo que cada objeto específico determina.

EL DISEÑO AMBIENTAL

Hay casos donde el deslinde resulta más problemático, aunque de todos modos pueda dirimirse con un rango satisfactorio de objetividad. Tenemos los murales o estructuras que aparecen modulando un ambiente en conjunción con el urbanismo, la paisajística, la arquitectura, el mobiliario, etcétera. ¿Arte o diseño ambiental? En realidad, una clasificación no contradice a la otra. Diseño ambiental expresa unión de arte y diseño, no disolución de uno en otro:

> De hecho, toda la mejor producción de los artistas plásticos y los diseñadores: muebles, textiles, objetos, cuadros, esculturas, artesanías, etcétera, se integra siempre, de una forma u otra, a un espacio interior o exterior, público o privado, sea éste un museo, una vivienda, una oficina, un hotel o una plaza; forma parte de un ambiente de vida, que puede fluctuar desde una suma incoherente de objetos y obras a una unidad armónica.
> El proceso de selección consciente de objetos y obras ya producido, como componentes de un espacio dado, con el fin de crear una armonía, una coherencia de conjunto, es conocido como diseño —o decoración, en su acepción más superficial— de espacios interiores o exteriores.
> Un escalón superior lo constituye el diseño consciente, con visión previa de conjunto —que abarca desde lo expresivo hasta las posibilidades y recursos materiales existentes— de las necesidades, posibilidades y sentido de la vida en el espacio a construir, enriquecido con el libre aporte creador de las distintas disciplinas y modalidades artísticas que pueden intervenir, cuya síntesis integra, más que un espacio, un ambiente cultural significativo.[45]

Se trata de la proyectación de ambientes, la cual, en virtud de su vastedad, actúa integrando componentes de diversas escalas, los que por obligación deben ser armonizados sin menoscabo de sus personalidades respectivas, que deben intervenir en la cualificación del ambiente. Los componentes del diseño ambiental no son piezas anónimas. Son elementos con un peso y una presencia de carácter individual, que deben proyectarse en función de una totalidad, no de una singularidad disolvente de lo particular. El diseño ambiental es una actividad colectiva, donde cada especialista hace su trabajo específico con una mentalidad de equipo. Las esculturas o murales en un am-

biente diseñado actúan en él en cuanto tales. Su integración en este ambiente no consiste en una rendición incondicional al mando funcional del proyecto. Su integración funciona por los acentos que determinan en este ambiente los mensajes artísticos específicos de estas obras.

Naturalmente, no quiere decir que el artista tenga las manos del todo libres para su realización. Él deberá ajustarse a una temática, a una expresión, a tonalidades, dimensiones y estructuras determinadas en función del conjunto, y a otras constricciones. Pero esto no basta para que sus obras dejen de ser arte para tornarse diseño, pues su finalidad continuará siendo autosuficiente, no serán un asiento, una alberca, una torre o un elemento decorativo: aún en conciliación proyectada con un ambiente, estarán allí en cuanto obras de arte. Una cosa es un trabajo artístico concebido para un entorno en especial o para satisfacer otras funciones junto con las suyas propias, como ocurre en los monumentos, y otra la anulación de la obra de arte por su reducción a simple componente ornamental de un ambiente diseñado. El hecho de que exista una creación «libre» y otra motivada por fines extrartísticos no autoriza a identificar la segunda con el diseño.

EL «DISEÑO» ESCÉNICO

Se prestan también a mucha confusión el diseño escenográfico, de luces, de vestuario y otros ligados al cine, al teatro, a la danza y a otras artes escénicas, en virtud de su vínculo directo con manifestaciones artísticas. En realidad, se trata de un falso problema, creado esta vez por el mal uso de la palabra diseño. El cine y las representaciones escénicas son artes colectivos, y todos aquellos que intervienen en ellas como creadores o intérpretes imaginales son artistas, no diseñadores, trátese de directores, coreógrafos, actores o escenógrafos.

Lo definitorio aquí no es si proyectan o trabajan con sus manos, sino el tipo de actividad que realizan, que en este caso es artística. No ocurre lo mismo con los diseñadores de exposiciones, de museos, de vitrinas, etcétera, pues su trabajo es estético y funcional, no artístico, aunque lo hagan con obras de arte. Ellos, como todo diseñador, se ajustarán a una finalidad práctica, no imaginal, sea propagandizar en directo una idea política, exhibir modas, equipos agrícolas u obras de arte. En este último ejemplo su misión consistirá en estetizar la exposición de las obras artísticas, no en hacer arte, como sí lo realizan aquellos que «diseñan» una obra de teatro, pues «diseñar» arte es un absurdo, a no ser que se utilice la palabra «diseño» en su acepción más amplia, que abarca cualquier acción humana o natural.

EL PROBLEMA DEL OBJETO LLAMADO ADORNO

Hay un caso que presenta dificultades mayores. Se trata del adorno, que ya ha sido mencionado. Cuando digo adorno no me refiero a los orna-

mentos, o sea, a elementos decorativos como la greca o el trébol. Hablo de objetos producidos específicamente para engalanar, como los centros de mesa, las figuras de porcelana, las joyas, los platos de pared... ¿Qué son estas cosas? ¿Son productos artísticos, artesanales o diseñísticos?

Un adorno es un objeto cuyo único propósito es ser bello. A través de esta óptica pudiéramos estimar que se trata de una creación de arte, pues no sirve para cocinar, apretar tuercas, guardar botones o algún otro fin material. Pero debemos percatarnos de que el adorno carece de los componentes expresivos, cognoscitivos, ideológicos, significantes, etcétera inherentes al arte, aunque sí del estético —común al arte, la artesanía y el diseño— en forma autosuficiente, con sentido hedonístico unido a una notable presencia de lo simbólico. Es esta autosuficiencia estético-hedonística la que primero puede llevar a confundirlo con una obra de arte. Y es a la vez lo que nos revela a las claras la raigambre del adorno: un bien artesanal o diseñístico (según haya sido confeccionado a mano o proyectado para su fabricación industrial) cuya función práctica es, precisamente, adornar.[46] Aquí lo estético y lo simbólico no son algo que acompaña al cometido utilitario, sino el objetivo práctico mismo. De este modo, en un adorno la decoración no constituye ya el componente secundario de un objeto destinado a satisfacer un requerimiento material, sino la única finalidad práctica. El adorno es decoración pura, un ornamento portátil apto para ser añadido a un mueble, una pared, un lugar, un cuerpo o un ropaje que se deseen estetizar. Una decoración de quita y pon, lista para usar a gusto del consumidor, quien la aplica según su voluntad.

Otro aspecto que acerca el adorno al terreno del arte es que, al tratarse de un bien de uso cuyas únicas funciones son estéticas, simbólicas y hedonísticas, actúa al nivel de la conciencia como el arte, no en la esfera material como la artesanía y el diseño. La función del adorno es de índole espiritual. Pero es una función muy limitada, incomparable a la plurifuncionalidad del arte, a sus sutiles codificaciones y a su libertad creadora y expresiva. El adorno no pretende nada de esto; todo en él responde a la satisfacción del objetivo práctico para el cual fue concebido. Aunque puede haber mucho de subjetividad, imaginación, fantasía y sensibilidad en un adorno, no estamos ante el alto grado de libertad creadora individual del artista, uno de los conceptos básicos en la particularización de esta actividad. Los adornos, por definición, deben someterse a su finalidad decorativa. Sería impensable, por ejemplo, un adorno trágico o dramático, porque no funcionaría como adorno y sí como arte. Además, los adornos deben someterse a estructuras de orden funcional (tamaño, peso, soportes, cierres, enganches, etcétera) en un grado muchísimo mayor que el arte. Así, una joya tendrá que ajustarse por necesidad a determinadas dimensiones, formas y estructuras que permitan su uso en un cuello, un dedo o una oreja. Al unísono, el carácter decorativo, unido a condicionantes representativas ligadas al sexo del destinatario, las costumbres y otros factores, limitan su libertad —y sus posibilidades— expresivas.

Ornamentación, en su sentido estético, es un concepto tardío. En la comunidad primitiva, y aún después, la ornamentación —fuera aplicada a

un objeto ritual, a un útil, a una construcción, a una indumentaria o al propio cuerpo— desempeñaba funciones mágicas, ceremoniales, religiosas, representativas y de identificación, junto con las cuales se manifestaba lo estético. Pero el ornamento fue desacralizándose, fue adelgazando sus cometidos primarios en favor de la dimensión estética, que quedó al final como la única activa. Con la evolución de la sociedad fueron perdiéndose los significados mágicos y rituales de la decoración, que subsistió merced a sus facultades estéticas y a un simbolismo de nuevo cuño, indicador de *status*, de identidad, de otros valores vinculados con los mecanismos estilísticos, y de la moda, etcétera.

En tiempos de la artesanía, prácticamente no existía el concepto de adorno en el sentido que aquí se discute, salvo en el caso de las joyas y otros aderezos del cuerpo. Todos los bienes de uso eran decorados, y junto con su cometido utilitario desempeñaban la función de adornar. El papel específico de los artefactos que hoy llamamos adornos era absorbido en buena medida por eso que ahora llamamos arte. Como vemos, existe cierta complementareidad entre ambos conceptos. El adorno surge como un producto en sí cuando el arte se ha especializado, pero, sobre todo, cuando constreñido por su confección artesanal no puede satisfacer una demanda masiva. Esto da pie a una producción industrial de objetos destinados a adornar: figuras para poner en repisas o sobre los muebles, diseños metálicos para colocar junto con los números de las casas, láminas con cisnes o escenas galantes y muchas otras que constituyen quizás los ejemplos más clásicos del *kitsch*. Y lo son porque, precisamente, se trata de productos sustitutivos del arte, de un esfuerzo de la industria por satisfacer demandas estéticas masivas que el arte se halla incapacitado para afrontar en nuestros días. La gente necesitaba belleza para llevar a casa y el arte no podía dársela por varias razones. Primera, porque al haber rehuido la fabricación seriada no podía aspirar a una incidencia masiva, exigida por la explosión del consumo en los tiempos modernos. Segunda, porque se había especializado tanto que había limitado su sociopercepción a estratos muy reducidos. Tercera, porque en virtud de su evolución interna, con frecuencia tendía a ser poco apto para ambientar, al prevalecer otras de sus funciones sobre la estético-hedonística, y presentarse al espectador por vía del concepto «exposición», es decir, mediante muestras estructuradas de manera significante, desenvolviendo su circulación social a través de los circuitos de museos y galerías. Y cuarta, porque se había vuelto muy caro, a causa de su nivel de especialización y su *hand made*.

Había una demanda que satisfacer, y la industria vio el negocio. No intentó hacer arte, sino un objeto seriado cuya utilidad sería engalanar: el adorno. ¿Cómo conseguirlo? Pues tomó a su antojo motivos de la historia del arte y de la artesanía —del rococó a la China antigua— que las amplias capas de la población pudieran comprender sin esfuerzo alguno, y que les resultaran bonitos, simpáticos y refrescantes; los simplificó cambiando con entera libertad sus formas, dimensiones, colores, materiales y acabado originales con el fin de adaptarlos para la produccción seriada; en algu-

nos casos les adicionó bases, enganches y otras estructuras que permitieran su colocación en cualquier sitio, y entonces los fabricó y los vendió baratos.

El arte y la artesanía no fueron la única fuente formal para esta producción. También se fueron tomando motivos originales de la llamada cultura de masas. Fueron fabricadas figuras, láminas y adornos de pared con personajes de las tiras cómicas, con recursos procedentes del campo de la publicidad y la difusión masiva, y muchas cosas más, todo con un desembarazo olímpico. Pero la industria no se limitó a tomar. También ideó sus propios motivos, inventados por diseñadores con fantasía, que pueden dar rienda suelta a su imaginación con trabas mínimas, sin tener que preocuparse por una dimensión práctico-funcional del objeto que ya no sería dar la hora o portar flores, sino el resultado mismo de su fantasía hedonística. Ella funciona también mezclando inventos con adaptaciones del arte y de otras fuentes, combinando y aprovechando cualquier cosa que venga bien. Sólo hay un requisito: que el resultado, sea lo que sea, guste a la gente y pueda producirse industrialmente.

En este punto radica otra de las muchas diferencias de estos objetos con las obras de arte. El artista actual crea desde sí mismo, expresa su subjetividad, trata de hacer algo nuevo individualizado, de seguir sus búsquedas personales sin importarle mucho si esto le gustará a la población, o aún si lo entenderá siquiera. Él crea sistemas semióticos sofisticados, trabaja en la propia complejización de estos lenguajes, y no puede hacerse esperanzas de que estos códigos vayan a ser interpretados por todo el conglomerado social. Él sabe que no será así, y acepta esta tragedia de la especialización del arte. A lo sumo, el artista crea dentro de normas que permitirán determinada sociopercepción, aquella de los críticos, los galeristas, los profesores, los entendidos, su clientela y otros miembros de la minoría capaz de comprender su dificultosa lengua. Al revés, el diseñador de adornos, por muy imaginativo que sea, por mucho que sepa que sus proyectos están destinados a actuar en el terreno de la conciencia, por más que deba manejar ingredientes estéticos, hedonísticos, simbólicos, semióticos, será siempre un *diseñador:* tendrá que pensar ante todo en la funcionalidad del objeto que proyecta, no en sus aspiraciones ni expresiones personales. Y esa funcionalidad quiere decir que el adorno atraiga a mucha gente, o a aquellas capas sociales que conforman el sector del mercado para el cual diseña específicamente el producto. Su fantasía no es libre, él es un diseñador, no un artista. Su fantasía estará dirigida bajo control hacia un fin muy bien delimitado: hacer adornos que gusten a los niños, a determinada nacionalidad de inmigrantes, a los campesinos, a la pequeña burguesía medianamente letrada, a toda la población, etcétera, etcétera, según las posibilidades de mercado. El arte, en cambio, permanece impasible ante las necesidades estéticas del conglomerado social, produciendo sólo para sectores especializados. Cuando digo sectores queda claro que, a pesar de que este análisis se realiza a un nivel general, abstracto, el público artístico no puede considerarse un bloque unitario. En realidad está compuesto por grupos especializados con intereses diversos y hasta contrapuestos. Así, hay quienes gustan de la vanguardia más avanzada y otros prefieren lo tradicio-

nal, unos lo novedoso, otros lo establecido, el virtuosismo técnico o la expresividad, el grabado o la escultura, unos el cubismo, otros la abstracción, otros el conceptualismo del op, la transvanguardia, y así sucesivamente.

Junto con este adorno industrial, existe también una producción artesanal de bienes de función estético-hedonístico-simbólica. No sólo eso. Puede afirmarse que hoy día la producción de estos objetos es la principal razón de sobrevivir de la artesanía, que por sus coeficientes de tipo subjetivo se encuentra muy capacitada para responder al vacío dejado en este campo de necesidades por la especialización del arte y el movimiento contrario hacia la ampliación del consumo. Se trata de una acción de la artesanía que la ha capacitado no sólo para sobrevivir, sino para competir con la industria aprovechando una zona «espiritual» especializada de la demanda, exigente de productos cargados con un simbolismo de prestigio que la industria, por su propia naturaleza, no puede crear. Es esta ofensiva lo que permite afirmar a Canclini:

> La adaptación del artesanado a las presiones de la producción industrial, del turismo, de los medios masivos, así como la reelaboración ideológica que ella entraña pueden ser comprendidas no sólo como un simple eco del avance capitalista sobre otras formas de producción o como la expresión de una sumisión, sino también como esfuerzo por sobrepasar su posición desventajosa en relación con otras mercancías.[47]

En forma próxima a lo ocurrido con el arte— aunque en un grado mucho menor y sólo de manera residual—, los mismos rasgos que derrotaron a la artesanía frente a la industria le han permitido coexistir marginalmente con ella, aprovechando sus puntos débiles; no sólo como un remanente pre-capitalista de zonas pobres, sino como una producción competitiva en el mercado capitalista.

Al propósito de nuestro análisis, la fabricación artesanal de adornos puede dividirse en cinco clases:

1) Adornos sobrevivientes en la cultura popular tradicional, u originados antaño en ella y mantenidos de manera más o menos momificada, o extraídos de ella para su producción fuera de contexto. Se trata sobre todo de joyas y otras decoraciones del cuerpo y el traje, además de tipos de objetos de entera función ornamental, que no pudieron desarrollar otras que les permitieran convertirse en arte, así como de bienes que en un tiempo cumplieron algún cometido sígnico, ceremonial, etcétera, y que al desaparecer éste continuaron confeccionándose por sus valores estéticos.

2) Objetos utilitarios de confección tradicional que son adquiridos para usar como adornos. Por lo general se trata de útiles de culturas y grupos sociales marginados del desarrollo industrial o de remanentes locales de la producción artesanal, que los turistas y otros consumidores ajenos al contexto de producción del objeto adquieren no sólo por su belleza artesanal, sino por sus posibilidades simbólicas en calidad de *souvenirs*, de bienes exóticos, de signos de prestigio, etcétera. Esta demanda conduce a que los útiles sean fabricados no para su desempeño práctico en el medio social que les dio

origen, sino para su venta a un público que soslayará sus capacidades funcionales para resignificarlos y consumirlos como objetos estético-simbólicos.[48]

3) Seudoarte fosilizado para servir requerimientos funcionales de índole espiritual que también puede satisfacer el arte verdadero. Hemos visto que éste puede cumplir ciertas funciones extrartísticas (conmemorativas, representativas, educativas, etcétera) sin menoscabo de su propia realización interna como arte, pues serán satisfechas en segunda instancia, como resultado de aquella realización. Ligado sobre todo a necesidades de conmemoración, de índole representativo, etcétera, existen talleres dedicados a la confección de ciertas obras que en el período preindustrial pudieran considerarse artísticas, pero que después quedaron fuera de la evolución desincretizadora que experimentó el arte, y permanecieron repitiendo de manera mecánica formas estereotipadas, momificadas, sin preocupaciones creadoras y expresivas acordes con la dinámica de la cultura «culta». Devinieron así una producción *kitsch* que, en ocasiones con una sensibilidad incongruente muy particular, dio respuesta a otro vacío dejado por el arte en su proceso de aislamiento y elevación sobre sus antiguas funciones prácticas. Los ejemplos más típicos son las efigies de patriotas y de personajes famosos, estatuas y decoraciones funerarias y otros renglones que el arte «culto» aborda sólo en una escala limitada, insuficiente para responder a todos los niveles de demanda. Estos productos poseen la particularidad de que en ellos las funciones simbólicas, de acuerdo con el caso, llegan a tener tanto o más peso que las estéticas.

4) Productos no tradicionales ideados *ex profeso* por artesanos contemporáneos para ser vendidos como adornos. Es una consecuencia evidente del mercado que quedó libre por la retirada del arte a su cuarto *fambá*.[49]

5) Renglones de la vieja producción artesanal urbana que, por sus características suntuarias e individualizantes, son difíciles de industrializar, pudiendo continuar su evolución al ritmo del desenvolvimiento histórico de la cultura. El ejemplo típico es la joyería.

Las dos primeras clases pudieran adscribirse a los llamados arte popular y artesanías populares,[50] comprendidos dentro del *folklore* o cultura popular tradicional, aunque todas estas denominaciones son muy discutidas hoy a partir del cuestionamiento del concepto habitual de «lo popular»,[51] término que, de otro lado, ha centrado últimamente una «proliferación de nociones».[52] Las dos clases siguientes entran por lo general en el amplio saco del *kitsch,* que reúne cosas tan diferentes. La última, según el caso, puede pertenecer a este sistema o al de la cultura «culta». No obstante, adecuándose a la demanda, tienen lugar adaptaciones e intercambios entre estos tipos genéticos de adornos, junto con asimilaciones de la «cultura de masas» y de la cultura «culta». Así, un producto de nueva invención empleará estructuras del acervo tradicional; los útiles fabricados para un mercado turístico podrán ir perdiendo estructuras funcionales ahora inútiles, con el fin de facilitar la confección, mientras los adornos ancestrales pueden incorporar elementos modernos, y así sucesivamente.

Hemos visto a los adornos como productos industriales o artesanales cuya función práctica es decorar. Pero el arte puede desempeñar también

ese requisito. De hecho, una de las varias funciones del arte es la estético-hedonística. Pero hay cosas donde el arte se concentra fundamentalmente en esta función, adelgazando las demás, y, por lo tanto, aproximándose al adorno. No debemos emplear el término «arte decorativo» o «artes decorativas» para referirnos a estos casos, porque son otras de las infortunadas denominaciones que se usan para la artesanía de énfasis estético, las cuales procuran aprovechar la palabra arte con fines de prestigio. Es más adecuado nombrarlos como arte de énfasis o dominante estético, del mismo modo que puede hablarse de arte de dominante ideológico o de énfasis cognoscitivo. Y así, el arte de acento estético se acercará al adorno mientras el de inclinación ideológica lo hará a la propaganda, y el de tendencia cogniscitiva a la ciencia. Pero en todos los casos se tratará de aproximación, no de identificación.

Así, en el arte que acentúa lo estético-hedonístico, arte de marcado sentido ornamental, siempre estarán presentes, aunque disminuidos, el resto de aspectos y funciones propios de la obra de arte. Éste no dejará de significar un mensaje artístico a través de la fruición estética de su decorativismo, ni de plasmar el logro de una expresión subjetiva libre. El adorno no ostentará estas características. Todo girará en él hacia el cumplimiento de fines decorativos más superficiales. De más está decir que tales obras se usarán en la práctica de manera semejante a los adornos, pero siempre transmitirán a quien las mire un mensaje más sofisticado, donde lo ornamental aparecerá mediado por otros componentes. En definitiva, cualquier creación artística donde lo estético posee cierto grado de fuerza, aunque no resulte dominante, podrá utilizarse para «hermosear» un lugar, sin que por eso alguien la considere simple adorno. Recordemos que, en definitiva, este último es una producción sustitutiva del arte, aunque sólo en una de sus funciones.

EL DISEÑO GRÁFICO

Donde el deslinde entre arte y diseño resulta más complejo es en el caso tan especial del diseño gráfico. En ningún otro las dimensiones artística y diseñística se aproximan tanto, al extremo de confundirse. Y es que algunos géneros del diseño gráfico, y en primer lugar el cartel, deberán asumir el conjunto de las funciones del arte para poder cumplir su finalidad práctica.

De ahí que el concepto de diseño gráfico resulte un pensamiento difícil. Las cubiertas de libros y revistas, los emplanes de periódicos, las señales del tránsito, los programas, catálogos, marcas, logotipos, carteles, vallas y tantos otros impresos que constituyen el diseño gráfico, entran en el campo del diseño informacional. Quiere decir que su misión práctica consiste en la transmisión de mensajes a través de representaciones visuales, y esto los acerca al arte. Nada hay más parecido a un cuadro que un cartel, a un mural que una valla anunciadora, y no sólo por este rasgo esencial, según veremos.

Hay asimismo una similitud consecuente en el campo de acción. El diseño informacional es el único que proyecta objetos que operarán en forma

«espiritual», pues su única misión es actuar como códigos que difundirán un mensaje. Mientras que el diseño constructivo, arquitectónico e industrial se distinguen a las claras del arte por proyectar bienes de función y finalidad material, el diseño informacional, al igual que el arte, creará artefactos cuyo cometido es portar comunicación. En tanto la existencia material de un poste o un palacio obedece en sí misma a un desempeño y a un propósito también materiales (junto con otros de tipo «espiritual» derivados), la existencia como objeto de un cuadro o una valla tiene su única razón en sostener un sistema de signos y, por tanto, actuar «espiritualmente». Si un edificio puede resultar estético, simbólico y comunicativo además de servir para habitar, el cuadro o la valla sólo servirán, como tales, a la comunicación, al simbolismo, a la estética. Ahora bien, en el caso de la valla la función comunicativa persigue una finalidad práctico-material inmediata y concreta. Mientras un cuadro funciona «espiritualmente» (traslada un mensaje artístico) con un objetivo sólo «espiritual» en primera instancia (trasladar un mensaje artístico) que es idéntico a su misma función, y un *bulldozer* funciona materialmente (mueve tierra) en cumplimiento de un cometido también material (hacer una presa o preparar el basamento de una construcción), una valla funciona «espiritualmente» (informa y persuade) en pos de una meta material (hacer actuar a la gente de una manera determinada).

Antes de apuntar otras proximidades, debemos diferenciar el diseño gráfico autónomo de su participación en los envases y otras formas mixtas. En el envase habrá una doble función: servir de continente e informar. Existen además formas de diseño gráfico que no constituyen objetos autónomos, por depender de un soporte para el cual son concebidas. El ejemplo más claro es la etiqueta. Ella será puro diseño gráfico en cuanto sólo cumple el propósito de trasladar un mensaje, fundamentalmente identificativo al igual que en el envase, pero su forma no resultará autosuficiente como, por ejemplo, la de un impreso propagandístico, pues dependerá del recipiente o contenedor al cual irá adherida. Es la misma situación que cuando la imagen identificadora va impresa en el propio envase.

La cercanía entre artes plásticas y diseño gráfico no se circunscribe a su común empleo de imágenes visuales con fines de información y a su proceder «espiritual». En la mayor parte de los casos va más allá. Sucede cuando en el diseño estas imágenes no se limitan a ser estructuras visuales significantes, sino *imágenes* en el sentido tropológico del término, o sea, cuando comunican su mensaje a través de una compleja relación de analogía, de modo semejante a como lo hace el arte. Es decir, cuando la imagen gráfica representa un modelo traslaticio de la realidad y al mismo tiempo una codificación multisignificante. Estos mecanismos imaginales resultan imprescindibles al diseño gráfico para satisfacer a cabalidad sus cometidos prácticos.

Pero hay algo más. La capacidad de modelado imaginal concede al diseño gráfico el desempeño para sus propios fines de funciones estéticas, ideológicas, cognocitivas, valorativas, expresivas y otras propias del arte. Constituye el único caso donde el diseño coincide con el arte en algo más que

en la presencia de lo estético, y donde esto último puede abarcar otras categorías además de lo bello y lo feo en su manifestación más simple. Así, la cubierta de un libro podrá portar una imagen grandiosa, y un cartel será capaz de producir un sentimiento trágico. Pero podrán también entrañar un análisis o una opinión sobre algo, una emoción, un planteamiento ideológico, un gesto subjetivo, una expresión sicológica, y otras cosas a la manera del arte.

Y es que la efectividad práctica del diseño gráfico dependerá de tales capacidades. A la carátula de un disco no le bastará con informar cuál obra de cuál compositor éste contiene, qué orquesta lo interpreta, quién la dirige, etcétera. Tampoco le bastará con ser bella. Deberá, además, traducir el contenido de la obra musical a una imagen gráfica que sintetice su *pathos,* sugiera sus características, su atmósfera sonora, epocal, de ambiente, etcétera. Algo próximo ocurrirá con el cartel para una obra de teatro, donde se expresará metafóricamente el mensaje de ésta; con el anuncio de un perfume en una revista, donde se intentará representar sus poderes, su exquisitez, su elegancia; con una valla de propaganda política, donde se resumirá una problemática de ideología, y así sucesivamente, procurándose en todos los casos que estas imágenes ejerzan una compulsión sobre el espectador.

Según vemos, en muchas oportunidades el diseñador gráfico trabajará a la manera del artista, modelando imágenes significantes, traslaticias de realidades diferentes de ellas mismas. En verdad puede afirmarse que este diséñador ejerce como artista, al crear productos que incluyen funciones artísticas como parte de su estructura funcional. Recordemos que el diseñador ambiental dirigía, entre otras, la labor de pintores y escultores, quienes subordinaban un tanto su creación a los dictados de aquél con el fin de organizar un ambiente. El arte formaba parte de su trabajo, pero sólo como un componente que era realizado por otros y que él únicamente dirigía en cuanto a su integración en un conjunto. El arte también forma parte de la labor del diseñador gráfico, pero es una parte que deberá ser realizada por él mismo. Quiere decir que el diseñador gráfico, además de actuar como diseñador, tendrá que hacerlo como artista (creador de sistemas de signos imaginales) en cumplimiento de uno de los requisitos de su tarea, que exige el empleo de tales imágenes, usufructándolas para sus propios fines informacionales.

El éxito de un cartel o de la cubierta de un libro en cuanto diseño, es decir, su logro diseñístico, dependerá en gran medida de la efectiva realización de sus imágenes en calidad de imagen artística. El valor de un diseño industrial o arquitectónico consistirá en la satisfacción integral de determinados requisitos económicos, funcionales, técnicos, estéticos, simbólicos y otros en un todo multieficiente. El valor de un diseño gráfico requerirá, además, y en primer plano, el buen cumplimiento de requisitos artísticos en unión con todo el resto.

A pesar de las semejanzas —e incluso de las identidades— entre muchas prácticas del diseño gráfico y el arte, las diferencias son esenciales y determinan que, a pesar de todo, el diseño gráfico continúa siendo diseño

y no creación plástica. Estas diferencias son numerosas y de diversa índole. Ya se ha esbozado alguna. La capital es que el diseño gráfico, si bien puede emplear funciones artísticas como uno de sus componentes, siempre las usará como medio y no como fin. En tanto el pintor moderno crea «libremente» sin más objetivos inmediatos que su expresión personal y la realización de una buena obra de arte,[53] el diseñador, aun cuando crea una imagen artística lo hace con objetivos extrartísticos muy definidos, que nunca puede perder de vista. Lo que busca el diseñador es aprovechar la potencia de las funciones artísticas con el fin de comunicar un mensaje convincente, que mueva al receptor a comprar un producto, asistir a un espectáculo, actuar de una manera dada, en fin, cumplir un requisito práctico muy concreto. Su meta no es sólo comunicar un contenido predeterminado, sino hacerlo para provocar una acción —o una inacción— material. Además de informar, en la mayor parte de los casos el diseñador debe persuadir. Esto lo obliga a preocuparse por cuestiones que son sólo secundarias para un pintor o un escultor: vigilar con mucho cuidado la comunicabilidad de su mensaje; prestar atención a que éste pueda ser interpretado por el público amplio o específico al cual se procura mover a la acción de comprar, de ir al teatro o de participar en un esfuerzo social; buscar, junto con la comprensibilidad, el poder de persuasión; atraer la atención con ganchos llamativos, agradables, motivadores, atractivos... y, en fin, supervisar en grado sumo todos los aspectos relacionados con el cometido extrartístico de su imagen artística, que representa su interés fundamental. Al revés, el artista verdadero se preocupará en la «finalidad sin fin» de la creación, atendiendo a los factores externos a ella sólo como consecuencia de la realización para sí de su obra, cuyo logro podrá capacitarla en segunda instancia para desempeños propagandísticos, ideológicos, educativos, etcétera, o para provocar el interés del mercado del arte.

Aunque vimos que el arte y el diseño operan «espiritualmente», este último lo hace siempre con una finalidad material precisa, algo que no se halla presente en el arte, por lo menos en primera instancia. Mientras el arte se desenvuelve en el dominio de la vida espiritual, el diseño actúa de modo «espiritual» en busca de resultados práctico-materiales muy concretos. El arte, insisto, puede ejecutar propósitos ideológicos, movilizadores, educativos y muchos otros, pero siempre en el terreno de la conciencia. Un cuadro o una acción plástica serán capaces en cuanto tales, por ejemplo, de influir sobre las ideas políticas de la gente, pero no podrán conminarnos a asistir tal día a tal hora a un acto de masas, o a ejecutar una actividad precisa, como sí pueden hacerlo un volante o un cartel.

Por eso la libertad de creación artística del diseño gráfico será siempre, por necesidad, mucho menor que la del pintor o el escultor, quienes no tendrán que ajustarse a requisitos previos ni subordinarse a exigencias utilitarias. El diseñador gráfico, en su actividad como artista, se hallará constreñido también por el hecho de que esta actividad (creación de modelos sígnico-imaginales, o, más sencillo, de imágenes artísticas) será sólo parte de un todo, deberá integrarse con otros componentes y ajustarse a requerimientos prácticos, técnicos y materiales. Lo artístico será allí ele-

mento de un conjunto, no el conjunto mismo, como en una obra de arte. Un creador plástico, según estime, podrá hacer un cuadro grande o pequeño, una instalación, un ambiente o una proposición conceptual. Un cartelista, por el contrario, tendrá que ceñirse siempre al formato y otras normas inviolables del *affiche,* y un diseñador de libros a la estructura y prerequisitos del libro. En este sentido trabajan con constantes, mientras el artista plástico es libre de hacerlo con variables. Este, más aún con el concepto actual de «primacía de la idea sobre los medios», podrá usar cualquier metodología, técnica o material para su creación, del óleo sobre lienzo al movimiento de tierra. El diseñador gráfico, como diseñador que es, estará circunscrito por los requerimientos técnicos, materiales y económicos inherentes al carácter industrial de su profesión. En el dominio de ellos descansará en buena medida su eficacia como diseñador, pues lo artístico es sólo un fragmento de su trabajo, el cual será tratado además *diseñísticamente,* ya que la imagen artística será construida e integrada técnica y funcionalmente con los demás componentes: tipografía, formato, etcétera. De ahí que, por ejemplo, en una valla lo artístico no sea el fin, ni siquiera el medio único, sino una parte del conjunto de factores actuantes. En un mural, en cambio, será la esencia misma.

Todo el complejo de factores analizados aprieta la envergadura propiamente artística de la actividad plástica dentro del diseño. Es indiscutible que el diseñador gráfico hace arte al crear modelos sígnico-imaginales como uno de los requisitos de su oficio, que le exige actuar en cuanto artista como parte de su ejecutoria proyectual. Más aún, ese fragmento de su trabajo resulta capital en muchos casos para la consecución de los objetivos prácticos del impreso. Pero su creación artística, según se habrá podido inferir, se halla ceñida por una serie de fijezas y características propias: es una creación dependiente de todo un conjunto de requerimientos. No es creación artística sin apellidos, sino un tipo especial de actividad imaginal propia del diseño gráfico y, sobre todo, de algunas de sus manifestaciones, como el cartel, la valla, las cubiertas y demás. Lo anterior no desmerita las facultades del diseñador gráfico para la creación artística. Si bien es cierto que por un lado ésta se encuentra limitada por numerosos determinantes, no lo es menos que, por otro, la satisfacción de tantos determinantes obliga a un extraordinario esfuerzo de la imaginación y de las capacidades creadoras en general. Mientras el artista expresa lo que le viene en ganas, crea lo que le trae la famosa «inspiración» (por supuesto, empleo el caso extremo con el fin de realizar el contraste), el diseñador debe esforzarse en conseguir una buena imagen para un contenido preciso, predeterminado y obligatorio, que le es sometido expresamente. Y pocas cosas requieren más talento y fantasía que solucionar esto.

Otro aspecto diferenciador con respecto al arte es el carácter proyectual del diseño, determinado por su reproducción. El diseñador gráfico, como el industrial, proyecta su obra, no la confecciona. Ambos crean patrones para ser multiplicados en serie por medios industriales, que materializarán mecánicamente su trabajo. El artista, aislado de la industria según hemos visto, prosigue una tradición artesanal de crear obras únicas con sus pro-

pias manos, cualidad que ha sido mitificada. De ahí que, aun cuando se exprese a través de un medio de reproducción como es el grabado, el artista busque poner coto a esta propiedad del medio, estableciendo el tiraje limitado y la paradójica multiplicidad del original, según ya se ha analizado.[54] Hay excepciones, como los multiplicables o las obras de construcción tecnológica, pero, como también hemos discutido, se trata más bien de un usufructo de la industria por el arte que de un arte proyectado para la industria.[55] Los productos del diseño gráfico no son hechos por manos del diseñador, quien, recalco, proyecta, no confecciona. Y en la diferencia intrínseca entre la actividad de proyectar —que posee características muy específicas, enmarcadas sobre todo por su condición de plan, de ideación para ser realizada *a posteriori* por otros, a través de medios industriales— y la de confeccionar, radica otra desemejanza entre el diseñador gráfico y el artista.

El diseñador gráfico es un profesional de la industria, alguien que trabaja en función del proceso industrial poligráfico, y deberá dominar todos los requisitos tecnológicos vinculados con su labor. Su creación no es solitaria, como la del pintor o el escultor. Él depende íntimamente de la industria, está dentro de ella porque su propia profesión nació del desarrollo industrial, es una actividad de nuevo cuño, no una tradición evolucionada del acervo artesano. Un cartel, un logotipo, una cubierta o una etiqueta carecen de sentido como obra única. Están ideados para la reproducción tecnológica en serie, con fines de difusión más o menos masiva. Estos rasgos, junto con singularidades de función y estructura de la obra, determinan particularidades técnicas del trabajo del diseñador gráfico que lo distinguen del individualismo productivo del artista.

Además de las divergencias genéticas y de índole interna que hacen posible enmarcar el quehacer del diseñador gráfico diferenciándolo de la creación plástica, operan otras en la esfera del consumo social de sus productos respectivos. El arte cuenta con circuitos de difusión muy específicos y especializados, fuera de los cuales su incidencia sobre el mundo es casi nula. Su propio proceso de independización condujo al establecimiento de mecanismos e instituciones *ad hoc* para su circulación en calidad de producto autosuficiente. La comunicación de las artes plásticas con sus destinatarios se encuentra mediada hoy por una red de museos, galerías, exposiciones, eventos, etcétera. La especialización del arte genera ella misma este sistema intermediario. Sólo un pequeño por ciento se comunica aún en directo con sus espectadores, como en la época del templo, la catedral y el centro ceremonial: murales, cuadros, instalaciones, *performances* e intervenciones en espacios públicos, esculturas ambientales y monumentarias... El diseño gráfico, en cambio, está hecho para la calle, y en ella se desenvuelve. No requiere circuitos especiales, por la simple razón de que contradirían sus propósitos. Su voluntad es ir en busca de la gente, llegar a todas partes con el fin de transmitir su mensaje. El anuncio comercial aparecerá en las revistas, los periódicos, la TV; el cartel se crea para gritar en los muros, las vallas para las avenidas y las autopistas; las etiquetas acompañarán al producto que identifican doquier éste se venda o sea consumido... en fin, la

razón misma de ser del diseño gráfico está en salir a la vida con sus reclamos. Todo esto establece actividades, objetivos y responsabilidades disímiles entre artistas y diseñadores.

Nils Castro ha efectuado un deslinde entre el arte y la propaganda basado en diversos aspectos. Puede resultar ilustrativo extenderlo a la contraposición entre una valla o cartel y un cuadro, con el fin de puntualizar nuestras precisiones entre diseño gráfico y artes plásticas. Así, pudiéramos suscribir la afirmación de que los primeros tendrán el objetivo «de difundir y arraigar una información deteminada y lograr la forma de conducta que corresponde»,[56] mientras el segundo intentará propósitos más universales, que nunca serán «ciertas informaciones o actos singulares y delimitados».[57] Esta divergencia funcional, como las otras de diversa índole que iremos viendo, tiene su base en la disparidad entre el cumplimiento por el diseño, de un cometido utilitario concreto, y el carácter autosuficiente, autónomo de todo fin exterior a su misma realización, propio del arte.

En el caso del cartel o la valla políticos, este cometido utilitario concreto va dirigido a un público también concreto sobre el que se desea ejercer la agitación. Este público

> es seleccionado y delimitado por un órgano dirigente de acuerdo con las necesidades que haya detectado. No es el público que espontánea o accidentalmente decide consumir la obra, sino aquél al que se ha decidido dirigirla. Se ausculta al sector en cuestión, estudiándose sus características, las motivaciones y el lenguaje que serán más oportunos. Aunque una obra puede ser dirigida a toda la población, lo hará durante un período temporal limitado conforme al logro de los objetivos, generales o de la etapa.[58]

Observamos aquí el sentido direccional del diseño gráfico, y cómo el proyectista se propone resolver un problema bien delimitado. Su poder creativo no andará «por la libre», se concentrará en una tarea pormenorizada y en comunicarse sin ninguna clase de «ruido» con los destinatarios de su mensaje. La libertad operacional del artista será infinitamente mayor también en este punto, pues mientras para el diseñador la línea directriz va de los demás hacia él, para el artista apunta de él hacia los demás. El diseño nace en función de los otros, el arte surge más bien en función de su creador hacia los otros. De ahí que éste

> pretende dirigirse a todos y, en la práctica, va a un público más o menos espontáneo, que se delimita por sí mismo y que la toma o no [la obra de arte, *G. M.*] La obra genera su sector de consumo después de que ya ha sido concluida, aun cuando se haya tenido la intención de producirla especialmente para cierto conglomerado. Conteniendo uno o varios sistemas superpuestos de significados e implicaciones, su influjo sobre el público en general variaría de uno a otro grupo social y según el lugar y la época, pues será susceptible de muchos consumos diferentes.[59]

El lenguaje de la valla o el cuartel estará determinado por el alcance de sus metas prácticas. Por lo tanto, dependerá en gran medida de las características del público al cual van destinados. Este lenguaje, aun cuando emplee la modelación sígnico-imaginal (imagen artística como una de sus codificaciones), estará en estricta función de trasladar su mensaje de la manera más efectiva posible. Todos sus recursos, incluida la imagen artística, estarán subordinados a la consecución de esta meta, no pudiendo tener el mínimo desarrollo independiente. «Todo uso formal que desvíe u oscurezca los fines perseguidos, que reduzca la eficiencia específica», recuerda Nils Castro, «es inconveniente, no importa cuáles sean sus méritos estéticos».[60] En cambio, el lenguaje de la obra artística «está esencialmente regido por los significados de la propia obra, contenido que es elaborado y completado durante la propia producción y reelaboración de esos medios formales».[61] Estamos de nuevo ante una orientación principalmente interna, en el cuadro, y externa en la valla y el cartel.

Insisto en que tal cosa no significa que el artista esté impedido de plantearse objetivos «externos» con su obra. Pero tales objetivos podrán cumplirse sólo después que la obra se haya realizado interna y autónomamente en cuanto tal, es decir, como creación artística. De no ser así, la obra fracasa tanto en lo «interno» (su valor artístico) como en lo «externo» (su valor extrartístico). Un consejo para tanto falso artista que lucra por ahí (por supuesto, no les interesará tomarlo en cuenta, porque no será conveniente a su oportunismo):

> El intento de confeccionar obras de arte que se constriñan, en todo o en parte, al carácter inmediato y utilitario característico de la propaganda, suele originar esquemas, alegorías y parábolas de rígida pobreza semántica, con el agravante de que no resultan lo atrayentes y justificadas en sí mismas que se requeriría para que influyan eficazmente sobre sus consumidores. Esto es, ni son obras artísticas ni son buena propaganda.[62]

Por último, el contenido del mensaje de la valla, el cartel y, en general, de toda propaganda, «ha sido ya objeto de diseño antes de que se inicie su realización material»,[63] estableciéndose de antemano

> conforme a una necesidad social individualizada y contingente, y el órgano de dirección que dispone iniciar la propaganda ya ha definido el contenido cuando pone en marcha la gestión, previa delimitación de aquella necesidad.[64]

En el cuadro sucede lo opuesto:

> Los significados que evoca, provoca o suscita la obra de arte no preexisten a la realización formal de la misma sino que se desarrollan y residen en la producción misma y los resultados de ese tratamiento formal. Animan y determinan ese orden formal o lenguaje, pero no existen al margen suyo.[65]

De ahí la intraducibilidad de la información artística, imposible de ser recodificada en otros sistemas de signos,[66] como ya se ha dicho. El arte, en cuanto lenguaje, tiene rasgos especiales, porque sus signos son siempre hechos a la orden, concebidos *ad hoc* para el mensaje que se desea trasladar. Así la comunicación artística «no es transmisión de un contenido preexistente, sino que entraña la creación de los medios expresivos o de comunicación que son inseparables de lo que se comunica».[67] Lo que un cuadro particular expresa es irrepetible, pues su contenido no es anterior ni independiente de su forma. En cambio, un mensaje propagandístico sí lo es con respecto a los medios que lo difundirán, y por lo tanto podrá expresarse a través de diferentes canales: una valla, un cartel, un anuncio...

Ahora bien, esta característica del arte no deja de manifestarse cuando el diseño gráfico emplea el modelado imaginal artístico como uno de sus recursos de comunicación. Cuando esto ocurre, las distintas obras diseñísticas que transmiten un mismo mensaje lo hacen con matices propios, de una manera algo diferente, particularizada, sin que por ello transformen lo fundamental del mensaje en sí. El poder creativo personal de cada uno de los diseñadores, al actuar como artistas, producirá imágenes artísticas únicas, irrepetibles, aunque ellas sean sólo uno de los factores en la comunicación del cartel, la valla o la cubierta de un libro, y estén en función de un contenido predelimitado y un fin práctico explícito.

En estos casos el medio no cumple una simple función vehicular del contenido, y no podrá decirse que éste resultará sencillamente «envasado en un soporte material».[68] Los poderes en sí del medio continuarán ocupando una posición secundaria, en el sentido de que serán ancilares al contenido prefijado que se quiere difundir, pero le darán un «toque personal» en virtud de su funcionamiento artístico, que introducirá, aunque limitadamente, la peculiaridad única de esta clase de funciones. Esto, aparte de toda la compleja problemática resumida por McLuhan en su famoso aserto «el medio es el mensaje», que, aunque unilateral y excesivo, llama la atención acerca del papel activo del medio en la modulación del mensaje que transmite.

Y es que el análisis de Nils Castro no contempla esta participación del arte dentro de la propaganda, cuestión que no escapó a Lunacharski:

> Sin la agitación, la propaganda queda como cosa muerta; sólo agitando los sentimientos del hombre se puede influir sobre su voluntad. Cuando alabamos a uno u otro orador, a uno u otro educador revolucionario, lo alabamos precisamente por lo artístico de su lenguaje, y este carácter artístico es directamente proporcional a su capacidad de conmover a los que le rodean, de contagiarlos con sus sentimientos. De esa manera, la agitación, en nombre de los más grandes ideales, trata, involuntariamente, de hacerse lo más artística y metafórica posible; de encarnarse, de la forma más brillante posible, en formas que sacudan el alma.[69]

El responsable de la política cultural en la Revolución de Octubre, aunque no hacía delimitaciones estructurales, veía con claridad el papel del arte (imagen, metáfora) dentro de la propaganda, como agente provocador de la agitación en virtud de su poderoso influjo sobre los sentimientos. Es necesario precisar que él se refería a una clase especial de arte, el «arte de agitación», que apuntaba a un objetivo social y vestía «de carácter artístico sus enseñanzas»,[70] más que al empleo de recursos artísticos por los medios de propaganda, en calidad de mecanismos de potenciación de su contenido, como ocurre en el diseño gráfico. En realidad, ambas cosas aparecen fundidas en sus aseveraciones, y él habla por igual de la oratoria, del teatro o del «gran pintor que sea capaz de dar un brillante afiche».[71] No era una época aquella como para estar distinguiendo entre manifestaciones artísticas actuando en funciones prácticas de propaganda, por un lado, y por el otro, del empleo de la imagen artística en calidad de componente funcional en los medios de difusión propagandística, que es lo que tiene lugar en el diseño gráfico. Cuando Lunacharski contrapone el arte de agitación al «*gran* arte»[72], a «aquel que persigue un fin artístico, o sea, el que ofrece por entero las ideas y sentimientos que agitan al artista, sin acomodarse al nivel cultural insuficiente de tal o cual auditorio»,[73] no está enfrentando exactamente arte y propaganda del modo en que lo ha hecho Nils Castro. La categoría arte de agitación —que abarca el teatro, la literatura, la plástica, la música y otras manifestaciones, así como la reunión de ellas en grandes eventos sintéticos— no es sinónimo de propaganda. Se refiere más bien a aquella acción ideológica directa y generalizada del arte, típica de los años de la Revolución de Octubre, un fenómeno único en la historia, cuando los artistas intentaron en la práctica social volver a unir su actividad con la vida. Tiene razón Strigalev cuando afirma que aquello fue «un acontecimiento nuevo y original»,[74] «un fenómeno radicalmente nuevo dentro de la cultura mundial en el siglo XX».[75] En su opinión el arte de propaganda

> no constituye un género aparte, sino aparece como la tendencia principal de todo el arte soviético de la época de la revolución: influyó sobre el desarrollo de artes que aparentemente no estaban ligadas directamente a su esfera de actividad, borró las fronteras entre las artes sentando los fundamentos de una nueva síntesis artística.[76]

El buen arte de agitación es en realidad un esfuerzo del arte para acometer fines ideológicos concretos, de acción circunstancial, sin llegar a perder su esencia como creación artística. Quiere decir, un arte de marcada dominante ideológia, que reduce a conciencia su «libertad» y su rango de poderes al poner el modelado sígnico-imaginal en función de comunicar contenidos de propaganda, prefijados, con vistas a la obtención de fines prácticos concretos. Por supuesto, al operar artísticamente, estos contenidos son «universalizados», potenciados, complejizados, en fin, transformados en alguna medida a través del lenguaje imaginal, pero sin que se oscurezca el mensaje ni se entorpezca su comunicación.

Por el contrario, el arte, operando en lo emotivo, aumentará la eficacia de la comunicación y hará más convincente el mensaje. El arte de agitación es, pues, arte ancilar de la propaganda, no propaganda en sí. La diferencia entre este arte de *«agitprop»* y el *«gran* arte» (que también podía expresar contenidos ideológicos, pero sin ser «tendencioso»)[77] será, pues, la diferencia entre un arte limitado en su autosuficiencia por ciertas funciones políticas directas y el arte en su manifestación más desincretizada. Decía que esta autolimitación consciente del arte por requisitos prácticos disminuye su rango de poderes, pues al concentrarse en la función ideológica por motivaciones externas, adelgaza al máximo la mayoría de las demás funciones artísticas: cognoscitivas, expresivas, estéticas...

La diferencia entre arte de agitación y diseño gráfico radica en que el primero es creación artística apuntada hacia un fin práctico, y el segundo una creación industrial utilitaria, destinada a la comunicación social, que se vale de la imagen visual artística como uno de sus ingredientes funcionales, o sea, donde lo artístico es componente, no esencia. En dos palabras: el arte de propaganda, a pesar de su ancilaridad, sigue siendo arte; el diseño gráfico, a pesar de su empleo de lo artístico, sigue siendo diseño.

Nils Castro no aborda la posibilidad de este arte de agitación, ni su enfoque de carácter general incluye, naturalmente, la intervención de la imagen artística dentro de algunos medios de difusión de propaganda, como pueden ser el cartel, la valla y otros impresos. Él se refiere sólo a la posibilidad de la propaganda de cobrar relevancia artística,[78] como un valor adquirido mediante la capacidad de trabajo formal para convertir la obra «en la objetivación de un complejo de significados de valor mediato, generalizado y permanente».[79] Se identifica así lo artístico con la presencia de los tan llevados y traídos «valores eternos» y no con un tipo de actividad caracterizada por aspectos y funciones muy peculiares.

NECESARIA ACLARACIÓN INNECESARIA

Todas las distinciones que se han venido discutiendo no pretenden en modo alguno «disminuir» al diseño gráfico excluyéndolo del dominio del arte. Quien sienta al diseño rebajado a causa de ello es quien de verdad lo está menospreciando, al considerar una subestimación el que se le independice del arte. Lo que aquí se pretende es una caracterización funcional de ambas actividades, no establecer un rango de jerarquía entre ellas.

Cada actividad tiene su complejidad propia, y exige de quienes la practiquen un talento específico. Si bien la parte creativa artística es limitada y menos libre en la labor del diseñador, éste, al resolverla, habrá actuado como artista. El creador artístico, en cambio, nunca actúa en cuanto diseñador, mientras este último, según vimos, tiene que hacerlo como las dos cosas, algo que exige un peculiar talento de *all around*. El hecho de que la actividad de diseñador esté ajustada a determinaciones prácticas, técnicas, funcionales, etcétera, no disminuye la potencia de sus capacidades. Sólo las disciplina, las concentra en hallar la mejor respuesta a ese conjunto de re-

querimientos. En cierto sentido podría decirse que el artista se encuentra en una posición más fácil al respecto, más cómoda.

Habría hasta razones para plantear que la labor del artista, en cuanto más unitaria y autónoma, es menos compleja que la labor del diseñador. Pero es más exacto interpretarlo como que la complejidad del trabajo artístico —¿quién osaría discutir que el arte es una de las cosas más complicadas del mundo?— es de tipo vertical, actúa en profundidad más que en diversidad, mientras que la complejidad de la actividad diseñística es más bien horizontal, en virtud de la multiplicidad de factores que deberá dominar el profesional: económicos, constructivos, tecnológicos, organizativos, funcionales, de comunicación, ergonómicos, prácticos, estéticos, simbólicos... e incluso artísticos en el caso del diseño gráfico.

El diseñador es a la vez un creador y un técnico, el artista es sólo un creador. Si el afán de algunos diseñadores por considerarse artistas envuelve una subestimación de la actividad diseñística, el de otros por creerse sólo técnicos expresa un desprecio ante su dimensión estética. En el primer caso opera una anticuada visión «espiritucéntrica», que sitúa en primer rango a lo «cultural». En el segundo, una «modernista» visión «materiocéntrica», que prioriza lo «técnico». Ambas son falsas y antidiseñísticas, pues el diseño, precisamente, no es otra cosa que una síntesis de ambos aspectos.

2. *DISEÑO Y POLÍTICA*

LOS OBJETOS NO SON NEUTRALES

El diseño puede tener alcances ideológicos. Este poder radica no sólo en su dimensión simbólica, que puede incluir mensajes de tal índole, sino en la propia estructura funcional de los objetos diseñados, tanto por su respuesta a determinado tipo de necesidades y, sobre todo, su creación de otras, como por su manera de dar esta respuesta. Así, muchos productos pueden convertirse en «objetos de *penetración ideológica* al introducir, en una sociedad dada, formas que corresponden a otra sociedad y, junto a ellas, actitudes y comportamientos condicionados por el *uso* de tales objetos».[80] Ellos envuelven formas subrepticias de identificación con modos de vida y pensamiento que corresponden al contexto socioeconómico[81] y cultural de las metrópolis, o al que sus fabricantes hayan planificado para amoldar a los consumidores.

La dimensión simbólica de los productos, además de expresar contenidos clasistas y de carácter ideológico, puede ser empleada con fines concretos en el plano de la ideología. Esto es sufrido a diario en el mundo subdesarrollado, dependiente de las importaciones de artículos industriales desde las metrópolis neocoloniales que lo sojuzgan económica y políticamente. Estos países se hallan indefensos ante la invasión de objetos «capitalistas»

y «metropolitanos» tanto por su procedencia como por su propio contenido. Porque no deja de ser cierto que

> Para el capitalismo, los objetos [...] constituyen una de sus mejores armas de penetración, no sólo económica, sino también ideológica. Las imágenes que han creado de superpotencia, supersociedad, supertecnología, supereficiencia, están integradas en cada objeto que producen: sea éste de uso o consumo, o de información (carteles, anuncios, filmes), aunque hayan declarado en más de una ocasión la neutralidad de dichos elementos, su «desideologización», su aparente «apoliticidad».[82]

Tomás Maldonado ha insistido en que «los objetos no son neutrales», al corresponderse con necesidades desarrolladas por el sistema social que los fabrica y con su modo de enfrentar la vida:

> El control social del capitalismo no se ejerce sólo por las instituciones, se ejerce también a través de los objetos, del modo de construir la cultura material. En esos productos nos vienen contrabandeados una serie de contenidos negativos para el modo de vida socialista. Ahora, se trata de una cuestión muy compleja. Me refiero a ciertos artículos que imponen al mundo socialista necesidades que no resultan coherentes con los valores humanistas y culturales en función de los cuales esta sociedad ha sido construida. Y es que en el capitalismo —a pesar de los esfuerzos en contrario de muchos especialistas— el diseño ha tenido siempre un papel de estimular las ganancias, de promover los beneficios, de fomentar necesidades artificiales. Porque hay necesidades naturales y necesidades que le son impuestas a la gente. En el capitalismo las necesidades nacen guiadas, condicionadas por vía de las grandes instituciones de control social: la escuela, la Iglesia, el vasto mundo de la publicidad, de los *mass media*...[83]

Los países socialistas no están en condiciones de rechazar en bloque los productos del capitalismo, pues ellos no pueden satisfacer por sí mismos todas sus necesidades. Además, aunque así fuera, resultaría irracional desde el punto de vista del gasto humano, según señala Yuri Soloviev.[84] Como posible solución, Maldonado propone una posición crítica hacia este parque de objetos:

> Asumirlos, para resolver los requerimientos inmediatos, y establecer a la vez una programación perspectiva, a corto y largo plazos, con vista a estudiar y transformar, a encontrar caminos, métodos y procedimientos que nos permitan hallar nuevas configuraciones materiales de productos que sean más acordes con la voluntad humanista que caracteriza al socialismo. Es decir, lo que he llamado una calidad socialista, una calidad que debe reflejar los valores culturales y la antropología positiva del socialismo. Incluso, esta calidad socialista puede

llegar a ser tal vez un elemento de éxito en el mercado internacional: aparecer allí con productos animados por ese respeto al hombre, por ejemplo, al operador en el caso de una máquina-herramienta... Podemos así, desde nuestro punto de vista, ofrecer una cierta originalidad.

Pero la construcción de estas pautas y modelos culturales para el futuro debe ir acompañada de un sistema de necesidades socialista que corresponda a un mundo de objetos que no sean necesariamente éstos que por una cuestión de tránsito y de emergencia estamos obligados a asumir. El gran problema es saber cómo nuestra sociedad puede desarrollar un sistema de necesidades que sea específicamente socialista, que no esté influido por motivaciones ajenas. Un país socialista tiene que plantearse esto a través de la educación, tratar de formar una conciencia de masas sobre la manera de desarrollar necesidades humanistas y no vulgares. Ya Marx había criticado la proliferación de necesidades en el mundo capitalista y su fuerte carácter de vulgaridad.

Claro, las cosas no pueden ser exageradas. Carlos Rafael Rodríguez me hablaba de «moldes cosmopolitas», y ponía el ejemplo muy oportuno de que el asunto no es plantear una olla de presión socialista: una olla de presión es una olla de presión en cualquier parte.[85]

EL DEBER DE TODO DISEÑADOR ES HACER EL DISEÑO

Este orden de problemas conduce a otra cuestión muy aguda en cuanto a la situación del diseño dentro de la política, la ideología y los sistemas sociales. El mismo Maldonado ha llegado al extremo de afirmar que «hasta hoy, el diseño industrial funcionó en esencia como agente de ventas»,[86] responsabilizando a su práctica en el capitalismo industrial con «la proliferación de objetos que condenamos»,[87] y con una estetización de los productos técnicos «para justificar la mala conciencia cultural de la burguesía».[88] Tal cosa apunta hacia el planteo de una contradicción:

> Mientras (los grupos de poder económico y político) no representen el colectivo social, es imposible hablar de una relación funcional entre diseño y política: en la sociedad capitalista, el diseño queda siempre supeditado a las imposiciones de las élites de poder o al monopolismo imperialista. [...]
>
> Métodos y objetivos se consolidan en una acción proyectual significativa como exteriorización física de la comunidad, cuando actúan coherente e interrelacionadamente los niveles de la praxis política-ideológica y la praxis proyectual, condicionadas por los niveles económico y tecnológico-científico. Sólo así, el concepto de proyecto como autorrealización social y expresión de cultura deja de pertenecer al plano supraestructural —donde siempre se relega el diseñador— y se inserta en el nivel estructural [...].[89]

El sistema capitalista impide al diseño proyectarse hacia el verdadero alcance social presente en su esencia de actividad que sintetiza la racionalidad productivo-funcional y los valores culturales, proponiendo en consecuencia a la solución de problemas materiales y espirituales de todos los seres humanos, de toda la sociedad. El capitalismo, regido por los intereses de clases hegemónicas minoritarias, tenderá a utilizar el diseño para satisfacer estos intereses dentro del espíritu individualista del sistema, frustrando su realización como actividad de alcance social. El capitalismo es en sí mismo hostil al diseño, a pesar de que éste surgió para dar respuesta a una situación traída por el capitalismo.

Ahora bien, esta conclusión básicamente inobjetable no tiene por qué conducir al punto de vista ultrarradical que enfoca al diseño sólo como uno de los mecanismos de control y reproducción del sistema capitalista, creado por él para sus propios fines. Se trata de una verdad relativa, difundida a partir del cuestionamiento general de valores ocurrido en la década del sesenta. Juan Acha observa así el problema:

> la sociedad tecnocratizada se ve obligada a generar el diseño como una nueva división técnica del trabajo artístico para ponerlo al servicio de sus intereses, estetizando sus productos industriales. [...] los intereses industriales necesitan al diseñador como un asalariado muy ligado a la producción material, como también precisan del mito del arte para enaltecer tangencialmente la estética industrial, sin comprometer la dependencia material e ideológica a que está sometido el diseñador.
>
> [...] cualquier reproche al diseño depende del optimismo o pesimismo con que veamos la tecnología y los sistemas políticos-sociales que la manejan o pueden manejarla. [...] el pesimismo puede impulsarnos a ver a los diseñadores como cómplices solamente de las transnacionales y del imperialismo. Sin embargo, injustos seríamos al verlos así, pues ellos son utilizados igual que los científicos, tecnólogos, campesinos y obreros, todos indispensables para cualquier sistema sociopolítico.[90]

Por eso ver el diseño sólo como una actividad *capitalista* es un exceso propio del sociologismo vulgar, equivalente a enfocar el arte y la literatura sólo como ideología y como instrumentos de control social. No quiere decir que no sean utilizados de esa manera, pero en ellos existen y operan otras dimensiones y valores que no pueden ignorarse. Interpretar al Sistema como un organismo omnipotente que domina todo lo que abarca sus tentáculos, capaz de digerir —de reificar— todo lo que en su interior se haga contra él, y donde cada cosa producida, sea diseño, arte o pasteles de manzanas, es irremediablemente «capitalista», fue un exceso de los años sesenta, cuando los que vivían dentro del Sistema se percataron de la existencia y poder del Sistema.

Tal óptica puede conducir, en un extremo, a una insurgencia anárquica y voluntarista, llevada adelante subjetivamente, sin base social. En el

otro, a la inacción. Y como es sabido, los extremos se tocan. Pero el problema existe, y su descubrimiento puede provocar una crisis evasiva en los artistas más honestos, o por lo menos sentimientos de indefensión, inquietudes en cuanto a la validez de su trabajo y otras preocupaciones. Además de la asimilación defensiva, el Sistema posee el poder de la manipulación ofensiva, que le permite maniobras muy sutiles en el terreno artístico.[91] Llega hasta a desvirtuar el significado original de las obras, forzando hacia sus intereses la polisemia inherente al arte. Tomás Guitiérrez Alea ha analizado el problema con respecto al caso concreto de su película *Memorias del subdesarrollo,* el mejor largometraje de ficción del cine cubano. «La manipulación» —dice— «se ha convertido en una especie de duende maligno que puede manifestarse donde menos se piensa, en el momento más inesperado».[92]

Un fotógrafo cubano planteaba la crítica situación de su profesión —y la del arte en general— en las telarañas del capitalismo:

> ¿Hasta qué punto puede o no ser moral y político el hecho mismo de la participación social a través de estructuras o instituciones que han sido creadas por las clases dominantes y cuyo propósito no es ni remotamente servir *a nuestros intereses?*
>
> [...] a pesar de que la conexión entre la base económica y cierto tipo de instituciones superestructurales se realiza a través de relaciones tan complejas que se nos pierden de vista, como es el caso de las culturales —incluso las privadas— ese hecho no las exonera de su participación como componentes activos de los aparatos ideológicos del Estado.
>
> Esta es una situación que se presenta como un hecho inherente al propio sistema [...].[93]

A primera vista puede parecer que el fotógrafo, el pintor, el escritor, están atrapados en un laberinto althusseriano donde todos los caminos conducen de manera implacable a la boca del diablo. Fotografiar, pintar y escribir, aunque se hagan contra el Sistema, serán acciones metabolizadas por sus glándulas poderosas. Esto, planteado por la ultraizquierda, puede originar un nihilismo en cuanto al papel social e ideológico del arte, muy conveniente y benéfico para el Sistema, aunque sólo sea por evitarle el trabajo de la digestión. De ahí que García Joya, como buen cubano, vote por la acción:

> todo aquel que desee incidir de alguna manera sobre las condiciones sociales tendrá que apretarse el cinto y contar con esa realidad, so pena de perecer en la primera escaramuza, en el mejor de los casos por ingenuo. De lo contrario podría optar por no hacer nada y tranquilizar su conciencia con el manoseado argumento de *la contaminación burguesa* del medio. Ante todo, nosotros concebimos la participación como una forma de lucha en el sentido que la define Lenin,

quien tuvo que enfrentar ya desde época temprana, la inmadura «intransigencia» del «Izquierdismo». [...]

Porque, entre otras cosas, enfrentarse al asunto de la manipulación reflexionando y actuando sobre él en tanto que arma eficaz del enemigo, cuya acción debemos neutralizar, es positivo, inteligente y necesario. Pero convertir la manipulación en el gran fenómeno mitológico, hijo de las más sofisticadas técnicas del super desarrollado Olimpo, inaccesible, intocable, invulnerable, en fin, objetivizarla como el terror que paraliza a la izquierda, es hacerla realmente efectiva en beneficio de los propósitos del enemigo, mientras que para nosotros es lo más negativo y reaccionario, y si no fuera una actitud traidora al menos es tonta.[94]

Como dice Canclini, «una estrategia de la liberación debe extremar las posibilidades presentadas por el sistema liberal y llevarlo hasta sus últimas contradicciones».[95]

En forma semejante, en el campo del diseño surgió el llamado nihilismo proyectual: se planteó la imposibilidad de acciones positivas de diseño dentro del sistema capitalista. Era una respuesta a la hostilidad del capitalismo a una actividad de diseño de alcance verdaderamente social, y el reverso de las teorías reaccionarias de Buckminster Fuller en cuanto a «la revolución conducida por la proyectación», o sea, a sustituir la política por el diseño, en el sentido de que en la época de la revolución científico-técnica éste podría resolver las necesidades sociales sin transformar la estructura de clases y relaciones de producción de la sociedad.

Maldonado criticó con fuerza la idea antiproyectual: «El disentimiento que renuncia a la esperanza proyectual no es sino una forma más sutil de consentimiento»,[96] llamando la atención sobre el hecho de que con ella tenía lugar una «insólita coincidencia de opiniones entre quienes custodian el orden establecido y quienes quieren derribarlo»,[97] pues ambos, por distintas razones, renunciaban al intento de un uso social del diseño. El ex director del Instituto de Diseño de Ulm caracterizaba esta teoría de la imposibilidad de diseñar refiriéndola a la situación del mundo subdesarrollado:

La ideología de la anti-proyectación es un lujo intelectual de la sociedad de consumo, una prerrogativa de los pueblos acaudalados, una fastuosidad retórica de los pueblos saturados de bienes y de servicios. Los pueblos sumergidos en la necesidad y en la indigencia no pueden permitirse tal actitud. Para ellos, la voluntad de sobrevivir se identifica con la voluntad de proyectar, porque, para ellos, proyectar es principalmente proveerse de las estructuras más elementales para afrontar la hostilidad represiva de la indigencia. En otros términos, concebir estructuras que les permitan, por una parte, maximizar los escasos recursos disponibles y, por otra, minimizar los factores que puedan favorecer el derroche de esos mismos recursos.[98]

Segre complementaba polémicamente la idea de Maldonado con una pregunta: «¿Es que acaso estos objetivos pueden alcanzarse si no existen las estructuras sociales y económicas que permitan llevar a cabo una acción coral por parte de la comunidad?»[99] Y concluía: «los cambios estructurales son la condición indispensable para llevar a cabo un cambio radical en la relación política-diseño y diseño-sociedad».[100]

Aserto innegable. Pero queda en pie una segunda pregunta: ¿qué debe hacer en tanto el diseñador, como profesional, en el dominio capitalista? ¿Renunciar a serlo o esforzarse en algunos cambios y avances? Creo que sólo la segunda es una actitud valiosa. Por pequeños que sean los pasos que puedan darse, por difícil y limitado que resulte, el deber de todo diseñador es hacer el diseño. Aunque las condiciones objetivas no le permitan intentar una transformación, sí podrá actuar, aún en el caso más extremo, como un factor de resistencia. Y si a veces muchas pequeñas resistencias pueden más que grandes planes utópicos, siempre serán mejores que el abandono de la lucha.

La cuestión ha provocado muchos problemas de conciencia entre los diseñadores. Y su análisis en un plano excesivamente teórico desorienta la posibilidad de operar desde una plataforma táctica, que permita concentrarse en las acciones posibles bajo las actuales condiciones. Tal cosa entraña un compromiso con el Sistema, pero en todo caso es un compromiso maquiavélico, en el buen sentido de la palabra. Pensar menos y actuar más tal vez no sea una divisa argentina, pero evita conflictos como los de Maldonado cuando, tras su llamado a la acción, se mostraba dudoso de que fuera posible «atribuir a la actividad proyectual una relativa autonomía innovadora con respecto a los principales agentes responsables de la actual usura ambiental».[101] Problema básico, pues un diseñador podrá contribuir en cuanto tal a la transformación de la sociedad, «sólo en la medida en que confía en una relativa autonomía innovadora de su trabajo».[102] No obstante, Maldonado demuestra sentido práctico al abandonar sus no resueltas dudas sosteniendo que si bien es equivocado pensar que la proyectación constituye una alternativa a la revolución, lo es también negar «a la Proyectación toda posibilidad de autonomía»,[103] y se pronuncia por la acción. Es, precisamente, en el grado de autonomía posibilitado por su especialización donde el proyectista puede llevar a cabo su resistencia al sistema. Allí él puede alzar su pequeña guerrilla cotidiana.

Maldonado ve su respuesta personal en «trabajar en infraestructuras heredables, en sistemas de objetos que la futura sociedad socialista pueda heredar».[104] Es decir, en el proyecto de un nuevo parque de objetos sustitutivo del generado por el capitalismo. Esto significa salir de los circuitos de producción para realizar proyectos que quedarán en el papel, al contravenir los intereses capitalistas, pero que valdrán por su valor paradigmático y por su posible operatividad hacia una transformación socialista del sistema de las necesidades y los objetos.

NOTAS

1 Iván Espín: «Sobre el diseño», en *Universidad de la Habana* no. 209, julio-diciembre de 1978, pp. 7-8.

2 *Dekorativnoye Iskusstvo SSSR*, Moscú, no. 3, 1961. Ver: V. Tasálov: «Diez años del problema de "lo estético"», en Víctor Ivanov (antologador): *Prblemas de de la teoría del arte*, La Habana Editorial Arte y Literatura, 1980, t. II, pp. 364-366, y L. Nóvikova: «La estética del trabajo», ibídem, pp. 131-132.

3 Sobre la estructura y funciones del arte puede consultarse: Moisei Kagan: «El arte en el sistema de la actividad humana», en Víctor Ivanov, ob. cit., t. I, pp. 80-97, y L. Stolóvich: «Experiencias en la estructuración del modelo de la actividad artística», ibídem, t. II, pp. 5-30.

4 L. Stolóvich ob. cit., p. 19.

5 Ibídem, p. 14.

6 Ver Joseph Kosuth: «Arte y filosofía», en Gregory Battcock (antologador): *La idea como arte. Documentos sobre el arte conceptual*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1977, pp. 60-81, y en especial pp. 62-73.

7 Me he referido al reflejo en la música y la plástica abstracta en «Martí y el arte abstracto», en *Exploraciones en la plástica cubana*, ob. cit., pp. 316-355.

8 Cuando insisto en los mecanismos reflejos del arte lo hago en sentido estructural para contraponer esta característica al diseño y la artesanía con el fin de precisar un deslinde entre todos ellos. Sería la última persona en el mundo en subestimar la creación en el arte. Primero la negaría el más idealista de los idealistas subjetivos antes que yo, que soy materialista. La acción creadora, lo sicológico individual, lo subjetivo, constituyen los factores determinantes en el arte. Lo que quiero decir, simplemente, es que estos factores trabajan en la creación de imágenes, no de ideas, cestas o ventiladores. Las «nuevas realidades» que pueda crear la fantasía inventiva del artista siempre serán objetos de función imaginal, por más esquinados que resulten. Así será tanto para la obra artística que intente una objetividad científica como para la expresión subjetiva más intrincada y personal: ambas buscarán siempre elaborar una imagen, aunque sea de sí mismas. El trabajo puede plasmar valores humanos esenciales en cualquiera de sus productos, pero la profundidad y fuerza con que éstos se expresan en el arte obedece en gran medida a su misma capacidad de metaforizarlos. El reflejo tropológico, el «modelado imaginal de la realidad», es el mecanismo de funcionamiento del arte, no su finalidad ni su medida de valor. Confundir este reconocimiento con el gnoseologismo es parecido a confundir una grabadora con un bolero de Benny Moré.

9 Moisei Samoilovich Kagan: «La estructura de la forma artística», en *Criterios*, La Habana, nos. 3-4, julio-diciembre de 1982, p. 48.

10 L. Nóvikova, ob. cit., p. 130.

11 Ibídem, pp. 140-145.

12 Ibídem, p. 143. Ver A. Egórov: «La estética del trabajo como ciencia», en su *Problemas de la estética*, Moscú, Editorial Progreso, 1978, pp. 82-111, y en especial pp. 83-88 y 95-96.

13 Nóvikova, ibídem, p. 143.

14 Gillo Dorfles: *Introduzione al disegno industriale*, ob. cit., p. 11.

15 Carlos Estrada M.: *Algunos enfoques y técnicas en la actividad de diseño*, La Habana, Centro de Investigación Digital, 1974, p. 9.

16 Herbert Read, ob. cit., p. 84.

17 L. Nóvikova, ob. cit., p. 136.

18 Moisei S. Kagan, ob. cit., pp. 37 y 42.

19 Ibídem, p. 33.

20 Planteaba Mondrian: «El arte abstracto es concreto y, merced a sus medios peculiares de expresión, hasta es más concreto que el arte naturalista. En los límites de los recursos plásticos, el hombre puede crearse una *nueva realidad*» (Piet Mondrian: *Plastic art and pure plastic art* [artículos escritos entre 1937 y 1934], Nueva York, 1947). «Lo mejor sería designar *la nueva configuración* con el nombre de *arte real*. [...] Puesto que el arte antiguo es morfoplástico (creador de formas) no da una realidad universal, sino que ofrece la apariencia de lo más exterior como apariencia de lo más íntimo; y el artista se muestra siempre a sí mismo. [...] La creencia errónea de que es posible expresar la esencia más profunda de una cosa existente a través de su plasmación, redujo la pintura al simbolismo y al romanticismo, a la manía de "describir". [...] Un arte semejante es, en mayor o menor medida, una ilusión, una fantasía y, por no ser verdaderamente real —en el sentido que damos nosotros a esta palabra— permanece fuera de la vida» (Piet Mondrian: *Neue Gestaltung*, Munich, Bauhaus, 1925). Ambos reproducidos en Walter Hess, ob. cit., p. 126.

21 Por ejemplo, los firmantes del *Manifiesto blanco* proclamaban en 1946 en Buenos Aires:

> La plástica consistió en representaciones ideales de las formas conocidas, en imágenes a las que idealmente se les atribuía realidad. El espectador imaginaba un objeto detrás de otro, imaginaba la diferencia entre los músculos y las ropas representadas. Hoy, el conocimiento experimental reemplaza al conocimiento imaginativo. Tenemos conciencia de un mundo que existe y se explica por sí mismo, y que no puede ser modificado por nuestras ideas.
>
> Necesitamos un arte válido por él mismo. En el que no intervenga la idea que de él tengamos.
>
> El materialismo establecido en todas las conciencias exige un arte en posesión de valores propios, alejado de la representación que hoy constituye una farsa. Los hombres de este siglo, forjados en ese materialismo, nos hemos tornado insensibles ante la representación de las formas conocidas y la narración de experiencias constantemente repetidas. Se concibió la abstracción a la que se llegó progresivamente a través de la deformación.

(Reproducido en el catálogo de la exposición *Lucio Fontana*, Palacio de Velázquez, Madrid, abril a junio de 1982, p. 117.)

22 Por ejemplo, explica el artista óptico Carlos Cruz-Diez:

> Analizando esta condición (mutante) del color y la actitud de los pintores a través del tiempo, llegué a la conclusión de que para evidenciar y poner en juego esa situación, no se podía realizar de una manera transpositiva como hasta ahora, sino creando situaciones reales, exaltando el fenómeno en sí. Creando realidades autónomas. Realidades porque se suceden cambios en el tiempo y en el espacio y autonómas porque no representan nada de la naturaleza. Sólo la fenomenología simple del cambio cromático continuo. [...]
>
> Me he propuesto establecer un sistema simple y directo de comunicación a través del color, donde el espectador descubra y constate sus posibilidades y limitaciones, y su relación con la obra no se reduzca a interpretar un código de símbolos. Quiero implicarlo en la vivencia de una situación mutante que le permitirá descubrir el color haciéndose, y la posibilidad de encontrar su propio resonador afectivo.

(Catálogo de la exposición *Cruz-Diez, didáctica y dialéctica del color*, Universidad Simón Bolívar, Museo de Arte, Caracas, febrero de 1980.)

23 Robert Morris: «Notes on sculpture», en *Artforum*, Nueva York, febrero de 1966. Reproducido en Gregory Battcock (antologador): *Minimal art, a critical anthology*, Nueva York, E. P. Dutton, 1968, p. 224.

24 Mario de Micheli, ob. cit., p. 310.

25 Margit Rowell: «Vladimir Tatlin: from fakture», en *October*, Cambridge, no. 7, 1978, p. 86. Es muy ilustrativa al respecto la comparación hecha por esta autora en el mismo ensayo, entre los ensamblajes de Picasso y los «contrarrelieves» de Tatlin (pp. 88-92).

26 Ver Gerardo Mosquera: «Martí y el arte abstracto», ob. cit.

27 Vassili Kandinski: *Essays über Kunst und Künstler* (artículos de 1923 a 1943) Stuttgart, 1955. Reproducido en Walter Hess, ob. cit., p. 108.

28 Yuri Lotman: *Semiótica del cine y problemas de la estética cinematográfica, Boletín de Información Cinematográfica*, Ciudad de La Habana, no. 3, 1980, p. 40.

29 Discrepo de Sánchez Vázquez cuando afirma: «En el caso del lenguaje no figurativo los signos, carentes de un significado estable, se integrarían en formas sin relación con las formas reales, pero no obstante se trataría de formas significantes» (Adolfo Sánchez Vázquez: *La pintura como lenguaje*. Universidad Autónoma de Nuevo León, 1974, p. 42). Si no hay una alusión exterior, icónica, ni tampoco un código convencional, ¿cómo pueden significar entonces? Él lo esboza así: «los signos pictóricos —líneas colores— se integran en formas que, si bien no representan, pueden significar; es decir hacen presente y comunican cierta relación del hombre con el mundo, o cierto modo de asumirlo, vivirlo o experimentarlo» (ibídem, p. 31). Pero esto sólo es posible mediante analogías, a través de mecanismos asociativos, imaginales, y, por tanto, en última instancia representativos, dentro de la más amplia acepción de este concepto: una línea horizontal sugiere reposo, un triángulo, estabilidad, el color rojo, calor, etcétera. En definitiva, no otra cosa dice el destacado pensador cuando afirma que la significación del cuadro no figurativo estriba en su poder de evocación (ibídem, p. 38), el cual anida en «cierta ordenación de líneas y colores» (ídem). Tal ordenación, por supuesto, hace referencia a algo que entonces puede ser evocado icónicamente, aunque no se le represente a las claras. Las líneas y los colores se ordenan para sugerir una realidad más allá de la propia obra, que sólo constituirá una imagen.

30 Joseph Kosuth se ha quejado de que no hay nada abstracto respecto a un material específico. Los materiales siempre tienen algo desalentadoramente real, tanto si están ordenados como si no» (Arthur Rose: «Cuatro entrevistas», en Gregory Battcock (antologador): *La idea como arte...*, ob. cit., p. 112). Curiosamente el conceptualista norteamericano coincide con el estético búlgaro Lazar Koprinarov, quien explica «que el material en el arte nunca puede ser neutral por completo» (Lazar Koprinarov: *Estética*, Ciudad de la Habana, Editora Política, 1982, p. 55).

31 Moisei S. Kagan, ob. cit., p. 46.

32 Adolfo Sánchez Vázquez: «De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte», en su *Ensayos sobre arte y marxismo*, México, Grijalbo, 1984, p. 43.

33 Moisei S. Kagan, ob. cit., pág. 33.

34 «En efecto, si la información científica puede ser expresada en los más diversos sistemas de signos y recodificada libremente de un sistema a otro, la información artística es inseparable de los signos imaginales que la encarnan. Esto se explica con el hecho de que la estructura del signo siempre es determinada por la estructura del significado que el mismo está llamado a transmitir» (Moisei S. Kagan, ibídem, p. 47). De ahí que una de las particularidades del signo llamado a encarnar la «información artística» sea «su vínculo indisoluble con el significado expresado, gracias al cual la más pequeña modificación del significado requiere una modificación del signo, y una modificación del signo trae consigo una modificación del significado». (Ibídem, p. 48.)

35 Adolfo Sánchez Vázquez, ibídem, p. 42.

36 Tomás Maldonado: *El diseño industrial reconsiderado,* ob. cit., p. 18.

37 Ibídem, p. 17.

38 Armando Hart: Discurso de inauguración del ciclo de conferencias «La importancia del diseño para el desarrollo económico, político y cultural», La Habana, Biblioteca Nacional José Martí, 22 de octubre de 1979, material mimeografiado, p. 4.

39 Adolfo Sánchez Vázquez: «La pintura como lenguaje», ob. cit., p. 13.

40 V. Tasálov, ob. cit., p. 365.

41 Adolfo Sánchez Vázquez: «Socialización de la creación o muerte del arte», en su *Sobre arte y revolución,* México, Editorial Grijalbo, 1979, pp. 61-62.

42 La idea de no considerar arte al llamado arte primitivo (ver E. Bliajer: «El problema del origen del arte en la historia de la estética soviética», en Víctor Ivanov, ob. cit., t. II, pp. 289-295) e incluso a todo el anterior al Renacimiento, proviene del mecanicismo de no ver el arte como una actividad en continuo movimiento evolutivo, que atravesó un largo período de autodefinición.

43 Vil B. Mirimanov: *Breve historia del arte. Arte prehistórico y tradicional,* Ciudad de La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1980, p. 51. El autor se pregunta: «¿Es el arte profesional algo diferente en principio de lo que era el arte en la sociedad preclasista? ¿Podemos considerar que la "venus de Willendorf" del paleolítico, un fetiche (sic) congoleño y la Niké de Samotracia son fenómenos de un mismo orden? ¿Tal vez tienen razón quienes consideran que la pintura y la plástica prehistóricas o la escultura africana tradicional no tienen relación alguna con lo que acostumbramos llamar arte?» (ibídem, p. 45).

44 Es curioso cómo su uso en el habla hace que en el plano semántico la palabra «artista» se niegue a subordinarse a las palabras «artesano» o «diseñador», así se emplee como sustantivo o como adjetivo. Si dijéramos «artista artesano» o «artista diseñador» el significado se recibiría como similar y no inverso al de «artesano artista» o «diseñador artista», es decir, como simple transposición, determinada por la incapacidad de los términos «artesano» y «diseñador» para adjetivar.

45 Fernando Salinas: «Arte y diseño: cultura y economía», en *Revolución y Cultura,* Ciudad de La Habana, no. 96, agosto de 1980, p. 46

46 Sobre la diferencia entre algunos «objetos de arte popular» que sólo poseen funciones estéticas y el arte «culto» ha apuntado Smeu: «la funcionalidad estética de la plástica popular también es, por excelencia, *exclusivamente decorativa,* mientras que la plástica culta, que posee ella misma territorios de decoratividad, rebasa con la mayor frecuencia la decoratividad estricta mediante asociaciones espirituales particularmente complejas, mediante aperturas de significados mucho más amplios» (Grigore Smeu: «El arte popular y la proliferación de los conceptos», en *Criterios,* Ciudad de La Habana, no. 3-4, julio-diciembre de 1982, p. 61).

47 Néstor García Canclini: «Artisanat e identité culturelle», ob. cit., p. 96.

48 «Las artesanías, que en su mayor parte nacieron en las culturas indígenas por su *función,* son incorporadas a la vida moderna por su *significado»* (Néstor García Canclini: *Las culturas populares...,* ob. cit., p. 118).

49 En la Sociedad Secreta Abakuá, institución de origen africano conservada en Cuba, se llama así a un recinto críptico donde radica «el secreto», y cuyo acceso está reducido a los iniciados durante ciertas ceremonias.

50 Sobre el complejo asunto de la artesanía folklórica y su producción para el mercado capitalista, ver Juan Acha: *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura,* México, Fondo de Cultura Económica, 1979, pp. 309-327, y *El arte y su distribución,* Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, pp. 59-76; Néstor García Canclini: *Las culturas populares...,* ob. cit., pp. 67-122 y 149-162; Mirko Lauer: Artesanía y capitalismo en el Perú», en *Comercio Exterior,* México, v. 28, no. 8, pp. 935-944, y «La mutación andina», en *Sociedad y Política,* Lima, no. 8, febrero de 1980.

51 En especial a través del desarrollo de cierta idea tomada de una nota de Gramsci (Antonio Gramsci: «Observaciones sobre el folklore», en su *Literatura y vida nacional, Obras escogidas*, t. III, Buenos Aires, Editorial Lautaro, pp. 239-245) por Alberto Mario Cirese (*Ensayos sobre las culturas subalternas*, México, Centro de Investigaciones Superiores del INAH, 1979), L. M. Lombardi Satriani (*Apropiación y destrucción de la cultura de las clases subalternas*, México, Nueva Imagen, 1978) y otros, que es aplicada por García Canclini y Lauer en sus punzantes estudios sobre estos problemas en América Latina. Se trata de contraponer la polaridad cultura hegemónica-cultura subalterna (de tipo político, económico y social) a aquella de cultura «culta»-cultura popular.

52 «En el perímetro de las investigaciones de la cultura, e incluso en el de las investigaciones de la creación de lo estético cotidiano y de la creación artística, ha surgido en torno al término "popular" un verdadero contexto de proliferación de nociones, que presupone permanentes y a menudo complicadas correlaciones y delimitaciones» (Grigore Smeu, ob. cit., p. 51.) «[...] hoy día [...] se han multiplicado y se han *diversificado* los conceptos en cuya composición aparece el término "popular"» (ibídem, p. 50).

53 Mosquera es un ingenuo (Nota del lector inteligente).

54 Ver pp. 24-25.

55 Ver pp. 21-22.

56 Nils Castro: «Del arte y la propaganda», en su *Cultura nacional y cultura socialista*, La Habana, Cuadernos Casa, 1978, p. 178.

57 Ídem.

58 Ibídem, p. 179.

59 Ídem.

60 Ibídem, p. 180.

61 Ídem.

62 Ídem.

63 Ídem.

64 Ibídem, p. 181.

65 Ídem.

66 Moisei S. Kagan, ob. cit., p. 47.

67 Adolfo Sánchez Vázquez: «De la imposibilidad...», ob. cit., p. 43.

68 Nils Castro, ibídem, p. 181.

69 Anatoli V. Lunacharski: «Agitación y arte», en su *Sobre cultura, arte y literatura*, selección y prólogo de Desiderio Navarro, Ciudad de La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1981, p. 125.

70 Anatoli V. Lunacharski: «Importancia del arte desde el punto de vista comunista», en ibídem, p. 171.

71 Ídem.

72 Ídem.

73 Ídem.

74 Anatoli Strigalev: «L'art de propagande révolutionaire. L'agitprop», en *Catalogue de l'exposition Paris-Moscou*, Ministerio de Cultura de la URSS y Centro Nacional de Arte y de Cultura Georges Pompidou, París, 1979, p. 324.

75 Ibídem, p. 336.

76 Ibídem, p. 314.

77 Anatoli V. Lunacharski: «Tareas culturales de la clase obrera. Cultura universal y de clase», en ob. cit., pp. 111-112.

78 Nils Castro, ob. cit., p. 183.

79 Ibídem, p. 182. Lunacharski distingue además un «arte industrial, el que crea cosas cómodas y alegres» y «se expresa en los edificios, puentes, parques, muebles, vajillas, vestimentas, etcétera» (Anatoli V. Lunacharski: «Tareas culturales...», ob. cit., pp. 171-172).

80 Nelson Herrera Ysla: «En torno al diseño industrial», en su *Siete notas para siete ensayos,* La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1978, p. 27.

81 Enrique González Manet: «Signos de una época», ob. cit., p. 35.

82 Nelson Herrera Ysla, ob. cit., p. 44.

83 Entrevistado por el autor en «Poner los objetos al servicio del hombre», *Bohemia,* Ciudad de La Habana, 1 de febrero de 1980, p. 12.

84 Entrevistado por el autor en ídem.

85 Ibídem, pp. 13-14.

86 Tomás Maldonado: «Del diseño al ambiente humano», entrevista publicada en *Panorama,* Buenos Aires, 28 de diciembre de 1972. Reproducida en *Actualidades de la Arquitectura,* La Habana, no. 6, julio de 1973, p. 104.

87 Ídem.

88 Ídem.

89 Roberto Segre: «En busca de un diseño político», en *Boletín de la Escuela de Diseño Industrial,* no. 1. Reproducido en *Actualidades de la Arquitectura,* no. 6, julio de 1973, pp. 119-120.

90 Juan Acha: *Arte y sociedad: Latinoamérica. El producto artístico y su estructura,* ob. cit., pp. 234-235.

91 Ver nota no. 30, capítulo I.

92 Tomás Gutiérrez Alea: *«Memorias de Memorias...»,* en su *Dialéctica del espectador,* Cuadernos de la Revista Unión, Ciudad de La Habana, 1982, p. 60.

93 Mario García Joya: «Posibilidades de acción de una fotografía comprometida dentro de las estructuras en América Latina», ponencia en el encuentro teórico del Premio de Fotografía Cubana 1982, Ciudad de La Habana, 25 y 26 de mayo de 1982, material mimeografiado, p. 2.

94 Ibídem, pp. 2-3.

95 Néstor García Canclini: «Para una teoría de la socialización del arte latinoamericano», en *Casa de las Américas,* a. XV, no. 89, marzo-abril de 1975, p. 119.

96 Tomás Maldonado: *Ambiente humano e ideología...,* ob. cit., p. 32.

97 Ibídem, p. 33.

98 Ibídem, pp. 32-33.

99 Roberto Segre: «En busca de un diseño político», ob. cit., p. 120.

100 Ibídem, p. 121.

101 Tomás Maldonado: *Ambiente humano e ideología...,* ob. cit., p. 69.

102 Ibídem, p. 70.

103 Ídem.

104 Tomás Maldonado: «Del diseño al ambiente humano», ob. cit., p. 104.

CAPÍTULO V

OCTUBRE: EL INTENTO DE UNIR EL ARTE CON LA VIDA

La dialéctica,
nosotros,
no la estudiábamos por Hegel.

MAYACOVSKI

El diseño, en el completo sentido que se ha dado aquí al término, como síntesis dialéctica de las contradicciones entre arte e industria que se manifestaron con la revolución industrial, se define a comienzos de nuestro siglo con la práctica del movimiento moderno y de las vanguardias artísticas. Según hemos visto, antes del siglo XX no puede hablarse en general de diseño a plenitud, tanto con respecto a su práctica como a su conceptualización. No se había delimitado aún una actividad conscientemente dirigida a proyectar objetos utilitarios donde lo económico, lo técnico, lo funcional, lo estético y lo simbólico cuajaron en un todo orgánico.

La completa delimitación del diseño en cuanto a definición de una nueva actividad tiene que esperar a la práctica y la teoría de los arquitectos y artistas de vanguardia que se manifestaron en el Deutscher Werkbund, en el Bauhaus, dentro del neoplasticismo, del «Esprit Nouveau», durante la revolución rusa, y en otros casos. El foco ruso fue uno de los más amplios, vigorosos y avanzados. Actuó con una energía única en todas las ramas, desde el urbanismo hasta el vestuario, y consiguió resultados de vasto alcance social en el diseño gráfico.

LA FAMA MUNDIAL ES UN PRODUCTO «HECHO EN OCCIDENTE»

Muchas cosas buenas o malas —de acuerdo con la óptica de clase bajo la cual se observen— se le han atribuido, se le atribuyen y se le atribuirán a la Revolución de Octubre. Pero creo que nunca se le ha acreditado su papel fundamentalísimo en definir y materializar el diseño, y en especial el diseño gráfico. Por supuesto, se han publicado algunos libros y laminarios y unos cuantos artículos, y se han organizado exposiciones, de los cuales algunos —bien pocos dada la importancia y riqueza únicas de su objeto de estudio o presentación— abordan la arquitectura, la gráfica o el diseño industrial dentro de aquel extraordinario movimiento artístico de los tres primeros lustros de la revolución, e incluso alguno se refiere en particular

a los carteles, los edificios, los textiles, etcétera. Sin embargo, no se valora a cabalidad el papel histórico de aquel período en la definición del diseño.

No sólo en los textos específicos, ni en aquellos sobre este tema en especial. Agarre cualquier libro de historia de la arquitectura o del diseño y verá que por lo general el Bauhaus o Le Corbusier se roban el *show*. Esto obedece a varias razones, pero la principal es que, sea de quien sea o de lo que sea, trátese de la perra Laika o de Bruce Lee, la fama mundial es un producto *made in the west*. Hasta el instante actual el sistema capitalista tiene en su poder los circuitos de difusión tanto masiva como especializada que hacen posible que un hecho o una idea sean bien conocidos o reconocidos a escala planetaria. Y la situación se agrava con el acelerado desarrollo tecnológico, porque, en palabras de un africano que sufre a diario el problema, «quièn posee la tecnología dispone de la comunicación y, por ende, del poder».[1] Sus detentadores, de más está decirlo, son las metrópolis neocoloniales y sus empresas transnacionales. Pero no se trata sólo de la existencia de vastísimos y muy sofisticados medios de comunicación, de agencias de noticias, cadenas de publicidad, revistas, periódicos, ediciones, museos, circuitos de TV, radio, etcétera, ni del monto de los recursos financieros, organizativos, tecnológicos y humanos que respaldan su actividad y le brindan un excepcional poder y eficiencia. Está además, y no en último lugar, el rango de acción de estos medios impuestos a través del tiempo por la propia estructura de dominación del sistema, tanto en el llamado mundo occidental como en el orbe subdesarrollado. Al extremo de que este último ha tenido que recurrir hasta a la UNESCO para tratar de protegerse de tal dominio y manipulación de la información en contra de sus intereses. En la Conferencia General Extraordinaria de la UNESCO celebrada en París en 1982 se generalizó la protesta. Los argumentos del delegado del Ecuador, en nada acusable de extremismo, pueden resumir la denuncia:

> En pocas áreas ha incidido tanto el desarrollo tecnológico como en la comunicación. Los detentadores de esos medios tienden a usarlos para comunicar y difundir unilateralmente sus ideas y conceptos sobre la realidad, quedando los países pobres en condiciones desiguales, sin mecanismos para hacer oír sus voces y a veces sujetos a que su imagen sea elaborada con graves distorsiones por otros. Creemos que en este campo es necesario llevar adelante políticas basadas en la equidad y la democratización de los medios de expresión.[2]

Naturalmente, existen acontecimientos tan impactantes que no pueden ser oscurecidos, y muchos otros que entran en las dosis concesivas de objetividad, necesarias a la credibilidad de los medios e instituciones de información y estudio. Hay además esfuerzos alternativos que se dirigen precisamente hacia las informaciones soslayadas. Y también, no cabe duda, la presión de los hechos va imponiéndolos poco a poco, sobre todo si es ayudada por la presión de los perjudicados. Pero todos alcanzarán la difusión universal sólo a través de los circuitos del sistema capitalista. Para ser famoso mundialmente

no basta con pintar obras maestras o pararse sobre el dedo índice: hay que conectar con la red organizativa que divulga, valora y promociona tales hazañas. Ella, por supuesto, lo hará dentro del enfoque factible que más le convenga.

Toda esta situación determina un control sobre el conocimiento y la valoración. Se priorizan así unas informaciones sobre otras, se omiten éstas, se valora ese acontecimiento sobre aquél y se visualiza a través de una óptica determinada, todo sin romper con una aparente objetividad. El sentido último de este control, por supuesto, es siempre occidentecéntrico, metropolicéntrico. Lo de allí es siempre lo primero y lo más importante, porque es lo que se difunde y se realza. Un héroe local de los Estados Unidos siempre será un héroe universal. Se ha dicho que en muchas partes del mundo pueden escucharse noticias de París o Nueva York e ignorarse lo que sucede en la aldea vecina.

Es curioso que a menudo la valoración no tiene que ver con una estrategia planificada: brota espontánea e inconscientemente sobre un terreno abonado por la estructura de dominación, sus mecanismos ideológicos y la sicología por ellos amoldada. Se convierte en un hábito, en una reacción refleja. Por ejemplo, cuando el joven y entusiasta Alfred H. Barr se toma el trabajo de visitar la Unión Soviética entre 1927 y 1928, es recibido por Sergei Tretiakov en su apartamento del edificio de viviendas del GOSTRK en Moscú, proyectado por el arquitecto ruso Guinsburg. El norteamericano comenta después en su diario acerca de aquella construcción: «mero académico Bauhaus».[3] Es verdad que se trata de una anotación impensada de diario. Pero eso es lo importante: por un gesto automático Barr ve algún parecido con no sé cuál obra del Bauhaus, y no se preocupa por averiguar la certeza de la influencia, los elementos individualizadores que existían, etcétera. El edificio había sido hecho por un gentil, y por lo tanto había que buscarle alguna referencia «occidental».

Sé que soy injusto con Barr, porque él nunca hubiera razonado esto así, e incluso celebra detalles de otros edificios, etcétera. Pero lo que busco resaltar es la manisfestación de un mecanismo sicológico, expresiva de una estructura de hegemonía cultural. A nadie se le hubiera ocurrido afirmar que el Bauhaus era un «estilo Behrens», y mucho menos que la planta del edificio de esta escuela en Dessau era tomada del proyecto de «rascacielos horizontales» de El Lissitski; claro, cualquier planta con cuerpos interconectados en ángulo recto hecho por los rusos después de 1926 sí será *«merely Bauhaus academic»*. No quiere decir esto que en la arquitectura rusa de la época no hubieran influencias y hasta citas de Behrens, Gropius, Mendelsohn o Le Corbusier. Pero también existían influencias en sentido contrario, que no se suelen reconocer. Así, por ejemplo, lo señalado con ejemplar delicadeza por dos autores soviéticos sobre el vínculo de la idea de la «unidad de habitación» elaborada por Le Corbusier en 1930, con las casas comunales que él había visto en Moscú en 1928 y 1929.[4]

Mucho más injusto que mi abuso con el artífice del Museo de Arte Moderno de Nueva York es la escasa valoración que se presta a la arquitectura rusa de vanguardia en las historias del arte y de la arquitectura, a pesar

de su originalidad e inventiva singulares (por ejemplo, Leonidov y El Lissitski anticiparon en más de treinta y cinco años a Friedman y al Grupo Archigram, y eran verdaderos modernos en el sentido planteado por Banham, mientras los hermanos Vesnin, con su proyecto para la sede del periódico *Pravda* en Leningrado, se adelantaban en varias décadas a la tesis de Louis Kanh en cuanto a los espacios «servidores» y «servidos»;[5] pero, además, este diseño, junto con los proyectos de quioscos hechos por Rodchenko, Gan y Lavinski, anticipaban en medio siglo los *decorated sheds*[6] de Venturi y sus *big sign-little building)*,[7] el monto de algunas realizaciones tempranas (por ejemplo, antes de 1929 el movimiento moderno no tiene ninguna obra de las proporciones del conjunto de edificios de Serafimovravets y Fleger para la Dirección de la Industria del Estado, en Jarkov, con su dimensión urbanística y su sistema de proyectación abierta), su diversidad tipológica y temática, el sentido social de sus teorías y programas, las innovaciones concretas aportadas[8] y, en fin, la intensidad de todo el movimiento, que, sin duda, «convirtió a la URSS en el foco más avanzado de la arquitectura moderna mundial»,[9] aunque pocas veces se diga tal cosa.

De más está puntualizar que hablo de la regla, no de las excepciones. Aunque hay excepciones peores que la regla. Me refiero a estudios especializados que incurren en el extremo contrario. En ellos se mitifica la experiencia de diseño de los primeros lustros de la Revolución de Octubre como una cosa perfecta, para de un modo u otro echarle la culpa a la revolución de su fracaso, sin valorar críticamente todo el complejo de problemas actuantes en la época, tanto los externos a la práctica de vanguardia como los suyos propios.

El asunto es que la definición del diseño y su intento de proyección social, al igual que los fenómenos artístico-sociales únicos que se producen durante la Revolución de Octubre, tienen lugar no sólo durante ella, sino a causa de ella. Razón que no debe dejar de estar entre las que originan el solapado menoscabo a difundir su importancia, no tanto en estudios especializados específicos sobre el tema en particular o en contextos relacionados con la problemática de la revolución y la sociedad, sino, simplemente, dentro de la propia historia interna del arte y el diseño en general, y en los estudios a ellos consagrados.

LA NUEVA SITUACIÓN CULTURAL

No quiero decir que fue la revolución en sí la que consiguió todo aquello como un *deux ex machina*. Es sabido que allí confluyó toda una serie de factores. Está el momento histórico mismo en que ella triunfa, en sincronía con el pleno período de efervescencia de las vanguardias en el arte y la arquitectura. Está la existencia previa en Rusia de un fuerte y temprano movimiento vanguardista, en comunicación con sus homólogos del occidente de Europa y en especial con Francia,[10] el foco más importante, así como con el Bauhaus y los neoplasticistas de De Stijl, comunicación que se

mantendrá en el período revolucionario y que posibilitó siempre mutuos enriquecimientos. Está la presencia de una tradición en la línea de vincular el arte con los problemas sociales, tesis que estructura el libro clásico de Camilla Gray,[11] quien ve una continuidad en este sentido a partir de la práctica de los pintores Ambulantes,[12] extendida desde 1870 a 1923, y las teorías artísticas de los demócratas revolucionarios del siglo XIX (Chernichevski, Herzen, Belinski, Dobroliúbov).[13] Está la intervención de individualidades de extraordinario valor y energía. Están el optimismo y las ilusiones positivas de la época sustentadas por el entusiasmo ante los descubrimientos científicos y los avances tecnológicos, que provocan una fiebre de futurismo en el sentido general y particular del término. Está la exaltada voluntad de modernización como respuesta al atraso secular y las reminiscencias feudales de la Rusia zarista. Están muchas otras cosas. Pero lo decisivo es que todos estos agentes pueden actuar a plenitud, y aún multiplicar sus posibilidades propias, gracias a la revolución y sus características.

Es algo indiscutible a simple vista. En especial, las posibilidades de acción y desarrollo que se abren para las vanguardias representan un caso único en la historia. De ahí el desenvolvimiento sin paralelos que alcanzan, el cual desborda con mucho el marco intrínseco de los movimientos para proyectarse hacia una dimensión social y hacia aspiraciones que trascienden el dominio del arte. Por eso puede decirse, por ejemplo, que «es bastante difícil que el primer futurismo ruso hubiera podido traspasar los límites del modernismo artístico sin la influencia de la revolución de 1917».[14] Resulta evidente el contraste entre el carácter literario de los planteamientos del futurismo italiano con el sentido social de su igual ruso.

La revolución, entre otras muchas cosas, modifica la situación social del artista como productor, eliminando los condicionamientos emanados del propio régimen capitalista. Es lo que constataba el propio Lenin, en una conversación con Clara Zetkin:

> La revolución pone en libertad todas las fuerzas antes aherrojadas y las impulsa, de lo hondo, a la superficie de la vida. Pondré un ejemplo de los muchos que hay. Piensen en la influencia que ejercieron en el desarrollo de nuestra pintura, escultura y arquitectura las modas y los caprichos de la corte de los zares, así como los gustos y los antojos de los señores aristócratas y de la burguesía. En la sociedad basada en la propiedad privada, el artista produce mercancías para el mercado, necesita compradores. Nuestra revolución ha liberado a los artistas del yugo de esas condiciones tan prosaicas. Ha hecho del estado soviético su defensor y cliente. Todo artista, todo el que se considera artista, tiene derecho a crear libremente según su ideal, sin depender de nada.[15]

Camilla Gray da fin a su libro con palabras muy significativas. Ella concluye que, bajo el nuevo régimen, los artistas

> sintieron que un gran experimento se estaba llevando a cabo: por primera vez desde la Edad Media los artistas y su arte eran incorpora-

dos en la integración de la vida común, el arte era consagrado una tarea útil, y el artista considerado un miembro responsable de la sociedad.[16]

Todo esto llevaba también a los artistas de vanguardia de otros países a identificarse con la Revolución de Octubre, viendo en ella, aparte de las transformaciones generales en la vida política y económica, una solución a sus problemas como grupo social:

> a todo lo largo de Europa occidental los artistas miraban a la Revolución en pos de la realización de su «nueva visión», pues en el comunismo veían la respuesta al triste aislamiento social del artista, introducido por la economía del capitalismo.[17]

Las transformaciones económicas, políticas y sociales que la revolución abre al futuro, por sí mismas, despiertan un entusiasmo que desencadena todas las fuerzas positivas de la sociedad. Además, ella no sólo desencadena, también moviliza a estas fuerzas en el superobjetivo general de cambiar la vida y transformar la sociedad en breve tiempo, creando un marco exaltado, hirviente de ideas y polémicas, caótico, hiperdinámico, ansioso por transmutar todo, lleno de pasión, negador de cuanto no apunte hacia el porvenir, un ambiente de solidaridad y comunicación social, un culto a lo nuevo, y una práctica y espíritu de «grandes tareas» donde cualquier osadía podía ser planteada, y aun materializada, por lo menos momentáneamente. Es decir, la revolución crea un ambiente y un terreno históricos de excepción, y al mismo tiempo energiza a las fuerzas que en él se desenvuelven, dándoles una oportunidad única de lanzarse a escala social.

Por supuesto, operaban también fuerzas adversas: la invasión de potencias extranjeras, la guerra civil, el bloqueo, los problemas organizativos inherentes a las grandes mudanzas sociales, la debilidad de la economía, el escaso desarrollo industrial de Rusia, el bajísimo nivel técnico y de instrucción de las masas, los atavismos ancestrales del campo, y otras situaciones objetivas. Se pensaba en el futuro, porque la revolución misma era un acto de futuro, pero la realidad sobre la cual se forjaba no era siquiera del presente: era del pasado. La Revolución de Octubre y todo su movimiento cultural son un futuro desarrollado sobre un pasado.

Rusia era el país menos industrializado de Europa. El campesinado representaba el ochenta por ciento de la población total, o sea, mantenía una proporción semejante a la de Europa occidental hacia 1800,[18] cuando aún estaban lejos de completarse las grandes mudanzas traídas por el desarrollo del capitalismo industrial. El contraste marcado por la en apariencia paradójica situación del triunfo de la revolución socialista en el eslabón más débil del sistema, resalta en los recuerdos de Ehrenburg:

> uno de los países más atrasados de Europa se encontraba delante de los demás. Vibraba por ideas, concepciones literarias y artísticas que estremecieron al Occidente unos decenios más tarde. Pero la vida

> (hablo de la vida corriente), era prehistórica, como la de todos los días en la edad de las cavernas.[19]

El entusiasmo, la proyección hacia el porvenir, el sentimiento de estar a la cabeza del mundo, la sensación de vivir una parusía, no eran menoscabados por las penurias de la etapa de bloqueo, invasión y contienda civil del «comunismo de guerra» (1918-1921), sino más bien multiplicados:

> Hablábamos de poesía, de revolución, del nuevo siglo; éramos caravanas que se abrían camino hacia el futuro. Quizás por eso soportábamos con tanta facilidad el hambre, el frío y otras muchas cosas.[20]

El ardor revolucionario coincidía con una ebullición cultural. El pueblo había derribado la tapia semimedieval del zarismo, y se exaltaba por informarse, por saber, por conocerlo todo. «Toda Rusia aprendía a leer, y leía», dice John Reed,[21] quien describió este ambiente en los días previos a la revolución, días de frío, hambre y carencias de toda índole. La gente hacía cola en medio de la nieve para comprar un pedazo de pan, pero también la hacía para ir al teatro. Los periodistas visitan el frente, cerca de Riga:

> Escuálidos y descalzos, los hombres descansaban sobre el lodo de horribles trincheras. Al vernos llegar, se incorporaban, con los rostros demacrados y la carne amoratada a través de los desgarrados uniformes, y preguntaban ansiosamente: «¿Han traído algo para *leer?*»[22]

La caída del zarismo no era sólo una liberación político-social: era también una liberación del intelecto, y el afán de cultura irrumpía como del estallido de una represa.

Esta situación histórica tan singular podía ser fuente de algunas contradicciones. Una usual en el diseño arquitectónico es el utopismo consciente. En medio de la escasez, del atraso tecnológico, de la carencia de materiales y de mano de obra calificada, los arquitectos rusos proyectan con rigor y precisión edificios que aún hoy son irrealizables. En algún caso, como el paradigmático del célebre edificio-monumento de cuatrocientos metros de alto[23] para la Tercera Internacional, concebido por Vladimir Tatlin entre 1919 y 1920, en pleno «comunismo de guerra», en medio del hambre y la escasez material de todo tipo, estamos casi frente a una creación imaginal, hecha sólo para el papel y la maqueta, la cual, efectivamente, era exhibida y sacada en procesión en los festejos del Primero de Mayo. El proyecto, considerado por Mayacovski como una de las tres primeras «obras de arte de Octubre»,[24] planteaba una estructura de acero y cristal a la vez funcional y simbólica, a la vez edificio y monumento. Pero también su propia concepción constituía un acto simbólico, porque, naturalmente, Tatlin y todo el mundo sabían que aquel elefante no podía construirse. Era un proyecto para el futuro, una «infraestructura heredable», como podría decir Maldonado. O también una «proposición», en la jerga de la plástica actual, pues el planteo de tal proyecto era una acción artística más que dise-

física. Tatlin ideaba su obra por el significado simbólico del proyecto en sí mismo, no sólo de los componentes simbólicos[25] expresados en la estructura de la construcción (espiral, movimiento calendárico de los distintos cuerpos, etcétera). Era una utopía arquitectónica, pero una utopía destinada a cumplir una misión ideológica revolucionaria (esta finalidad social en la acción misma de proyectar algo irrealizable es la que, entre otras cosas, distingue a Tatlin de Michael Graves). Un monumento diseñado para operar como lenguaje, no para ser erigido, aunque el proyecto era construible en abstracto, fuera de las circunstancias materiales de su momento histórico. Un proyecto destinado a funcionar en la conciencia, no en la realidad física.

En otros casos no está presente un simbolismo tan claro, pero el utopismo consciente de los arquitectos rusos apunta siempre de un modo u otro en dirección a la vida, no hacia el escape de ella. Dice de Feo:

> Quizá también porque los arquitectos conocen las dificultades de realización, algunos proyectos nacen con la imposibilidad implícita de concretizarse en construcciones; tienen en sí el germen de la utopía, al salir de un racionalismo impregnado de metafísica; se vuelven hacia el futuro y constituyen sobre todo un mensaje educativo, fermento de la arquitectura soviética, vivificado por este tono de profecía.[26]

Se manifestaba en todas direcciones —algunas muy disímiles— un afán de unir el arte con la vida, aun cuando en casos paradójicos fuera alejándolo de la realidad.

REVOLUCIÓN Y VANGUARDIA ARTÍSTICA

Lo anterior era algo muy típico —y muy natural— del comportamiento de las vanguardias artísticas durante la Revolución de Octubre. Esta voluntad, una de las más revolucionarias del período, provoca otra de las contradicciones que latían entonces, quizás la más grave y compleja de toda la cultura: la incomunicación entre el arte vanguardista, inédito y experimental, y las grandes masas iletradas, que habían permanecido al margen del sistema culto.

No se trata sólo de la incomunicación entre distintos sistemas estético-simbólicos, causante del relativismo socio-perceptual ya bosquejado. Sin bien ésta es la contradicción que se halla en la base de todo el esfuerzo de los artistas cultos por popularizar su arte,[27] el esfuerzo de la vanguardia artística rusa tuvo en su contra dos desventajas: el atraso cultural y en todos los órdenes de la Rusia de la época, y el carácter radical, sin concesiones, ultravanguardista, de esta propia vanguardia, no ya para el marco de su país, sino a escala internacional.

La Revolución de Octubre sentaba las bases para la superación de la primera limitante, pero, en la época que nos ocupa, el inicio de sus propias transformaciones sociales aumentaba momentáneamente la dificultad en lugar

de suavizarla. Los vanguardistas, marcados de futuridad y futurismo, permanecían ciegos ante la parte fea de esta realidad, impedidos así de toda capacidad de ajuste táctico ante las circunstancias objetivas de su presente. Este alejamiento de «la concreta» fue una de las causas decisivas del fracaso histórico de aquellos que intentaron unir el arte con la vida, pero se olvidaron de la vida práctica:

> El vanguardismo que con pasión y esperanza había querido construir un nuevo modelo de cultura en el país de los obreros y de los campesinos —un modelo que se quería moderno y atractivo—, pronto se reveló aislado, aun antes de ser privado de posibilidades de acción. Ya que su modelo estaba demasiado fuera de la realidad social de entonces, resultaba en muchos puntos abstracto, por no tomar en cuenta de ningún modo lo real, las estructuras de las fuerzas sociales de la Unión Soviética de la época, las desproporciones culturales y las grandes distancias en los niveles de civilización que conocía.
>
> La afluencia de campesinos de las regiones subdesarrolladas hacia los centros industriales, traía a la vez transformaciones estructurales progresistas y una ola cultural conservadora. De esta manera entraban en colisión dos culturas opuestas: una cultura rural, patriarcal, formada en el seno del feudalismo y de la burguesía rusa, impregnada de los valores del uno y del otro, y la cultura de una reducida capa de intelectuales, alimentada por el contacto de las vanguardias culturales del Occidente.[28]

El acceso masivo y acelerado a la educación y a la cultura conducía de momento a una nivelación hacia el plano más bajo. Según Ehrenburg, durante los primeros veinticinco años de la revolución

> el ensanchamiento de la cultura se efectuaba a cuenta de su profundidad; la alfabetización general condujo en los primeros tiempos a un semianalfabetismo espiritual, a una simplificación. Sólo en los años de la Segunda Guerra Mundial comenzó una nueva etapa: de profundización cultural.[29]

Más tarde diré algo sobre el problema de la derrota del arte de vanguardia y el movimiento moderno en la URSS en la década del treinta. Ahora quiero enfatizar cómo la incomunicación de las codificaciones «cultas» con las grandes masas se mantuvo aún en el único momento de toda la historia en que se llevó a una práctica social el deseo de reintegrar el arte a la vida. Se procuraba fundir el arte con la vida, pero el problema estaba en que «el arte» era el supernovedoso de la vanguardia, difícil de asimilar aún para los estratos «cultivados», y la «vida» era la de millones de ex siervos analfabetos. Se hablaba de un «arte» y una «vida» en abstracto, cuando en verdad eran un «arte» y una «vida» concretos. Había una contradicción que los vanguardistas pretendían resolver violenta y expeditivamente, por decreto,

de la misma manera como la vanguardia política había dirigido la transformación revolucionaria de la sociedad. Era un paralelo engañoso en todos los aspectos: por la existencia de condiciones objetivas, por las diferencias entre la base material y la conciencia, por las dificultades propias de la balcanización cultural, por las contradicciones reflejadas en el propio concepto de vanguardia artística, por el problema de la especialización del arte, y por muchos otros más.

La traumática imposibilidad del intento fue sintetizada por Ehrenburg en una frase lapidaria:

> Los dioses de la antigua Hélade bebían un néctar llamado por los poetas elíxir divino; pero si se hubiera empezado a introducir el néctar con una sonda en los estómagos de los ciudadanos atenienses, probablemente toda Atenas habría terminado vomitando.[30]

Es impostergable insistir en esto, porque con el tiempo se tiende a idealizar el fenómeno cultural de la Revolución de Octubre, viéndolo como una idílica integración de la vanguardia artística con las masas, olvidando que, por ejemplo, durante la exhibición en la Casa de los Sindicatos de la maqueta del Monumento a la III Internacional de Tatlin, la gente expresaba su respeto a la obra máxima del vanguardismo «de izquierda» arrancándole pedazos para encender el samovar en la casa, según denunció indignado Mayacovski,[31] quien sufría esto en carne propia, pues también sus versos, al decir de Ehrenburg, «eran acogidos a carcajada limpia».[32] Por cierto, los testimonios y opiniones de este escritor poseen el mayor interés, pues fue un integrante del movimiento de vanguardia que mantuvo una actitud más reflexiva, la cual lo llevaba a moderar y hasta a contradecir sus propias declaraciones. Permanecía así en una posición intermedia. Shklovski lo llamaba por eso Pablo Saulovich, haciendo alusión al nombre pagano de San Pablo antes de su conversión a la nueva fe.

Puntualizo: no quiero decir que los artistas y escritores de vanguardia se aislaran del pueblo. Nunca antes se hicieron, ni se han vuelto a hacer, tantos esfuerzos por llevar el arte «culto» a una comunicación social. He interpretado que hasta en sus proposiciones conscientemente utópicas siempre había una inclinación hacia este fin. El error general de muchos intentos de la vanguardia consistía en su voluntarismo como vanguardia «culta», que no se detenía a analizar las capacidades concretas de recepción por parte de las masas, y se empeñaba en lograr la comunicación en calidad de vanguardia salida a la calle, no como vanguardia salida de sí misma.

En aquel momento, al igual que en el momento presente, esta comunicación sólo será posible si se tiende a buscar puntos de coincidencia entre los diferentes sistemas estéticos-simbólicos. Multitud de vanguardistas se esforzaban por imponer intransigentemente en la calle sus propias ideas, consideradas de validez universal. Cada uno predicaba su credo artístico, contrapuesto al de otro. No hubo en muchos casos un verdadero análisis de las posibilidades de asimilación de parte de las masas, lo cual abría una brecha que fue aprovechada hábilmente por las corrientes tradicionalistas.

Pero la novedad representada por la propia revolución, que implantaba el primer régimen socialista triunfante en la historia y abría una etapa nueva para la humanidad, estimulaba más aún el deseo de una renovación artística. Esta renovación buscaba una refuncionalización del arte hacia la vida social. Era enfocada desde diversas ópticas, originándose polémicas y enfrentando críticas desde múltiples ángulos:

> Debido a que la revolución bolchevique representaba una ruptura tan radical con el pasado, muchos artistas insistían que únicamente movimientos artísticos de vanguardia revolucionaria podían expresar su espíritu, es decir, movimientos que representaran una reacción contra todos los estilos históricos anteriores y notoriamente contra el eclecticismo que había caracterizado al arte «burgués» desde la segunda mitad del siglo dieciocho. Entre los artistas más revolucionarios había quienes proclamaban que las nuevas *formas* artísticas debían ser enfatizadas a todo trance, aun como fines en sí mismas, criterio éste que fuera bautizado por sus oponentes con el nombre de formalismo. Otros insistieron que las nuevas *técnicas* eran las que debían ser consideradas como fines, y por esta razón se glorificó a la máquina como el producto de nuevos desarrollos técnicos y como vía que permitía la creación de diferentes técnicas adicionales. Debido a que las máquinas se diseñaban de acuerdo a su utilidad funcional, estos artistas mantenían que una obra de arte debía ser tan útil funcionalmente como una máquina. En tanto estos funcionalistas afirmaban que la forma surge mecánicamente de la función, tendían a descuidar el contenido específicamente marxista[33] del arte, y fueron a menudo acusados de formalistas por los marxistas «ortodoxos». Y tanto los formalistas como los funcionalistas mecanicistas podían ser acusados no sólo de descuidar el contenido revolucionario, sino también de alejarse demasiado de la cultura del pasado, la que, de acuerdo con la teoría marxista, origina dialécticamente el presente. Además, se reprochaba a ambas tendencias acentuar la novedad en el arte hasta el punto de que sus obras no podían ser entendidas por las masas del proletariado.[34]

Uno de los aspectos donde realza con mayor claridad el culto fanático a la vanguardidad practicado por la vanguardia rusa es su negación intransigente de toda la cultura anterior. En 1912 Mayacovski y los futuristas proclamaban en un manifiesto: «El pasado nos queda estrecho. La Academia y Pushkin son más incomprensibles que los jeroglíficos. Hay que arrojar a Pushkin, Dostoyevski, Tolstói y a otros más del Barco Contemporáneo.»[35] Y después de la revolución lo hacía de un modo más agresivo y violento:

> Usted encuentra a un Blanco: ¡Al paredón! ¿Pero se han olvidado de Rafael? ¿Se han olvidado de Rastrelli? Ya es tiempo de que las balas repiquen contra las paredes de los museos. ¡Por los cañones de los gaznates disparad contra las antiguallas!... Las baterías están coloca-

das en las orillas, sordas ante la adulación de los Blancos. Pero ¿por qué no se ataca a Pushkin?[36]

La vanguardia rusa, como casi todas las vanguardias, aspiraba a una cultura nueva. Pero fue la única que experimentó la posibilidad real de hacerla, al coincidir con el momento de transformación revolucionaria de las estructuras económicas, sociales y culturales de su país. Como dice Perniola, «fue la única vanguardia que pudo actuar directamente sobre la vida de un pueblo, [...] liberándose de la importancia típica de la condición artística y combatiendo en una lucha real por el triunfo de la revolución».[37] Ella se abrogó entonces el derecho de encabezar las transformaciones culturales de acuerdo con sus propios puntos de vista, dogmáticamente, sin abrirse a una óptica más acorde con la base social. De ahí que su iconoclasia vanguardista se manifestara, entre los más radicales, como búsqueda de una cultura de nuevo tipo que arrojaba la cultura burguesa en bloque al basurero de la historia, identificándose con el concepto de la «cultura proletaria». Si todas las vanguardias artísticas del siglo XX plantearon un cuestionamiento y hasta una negación total de los valores burgueses (el significado del adjetivo «burgués» fue extendido para calificar lo académico, lo de mal gusto, lo tradicional, en fin, lo no vanguardístico), la vanguardia rusa participó en la derrota de esos valores en la realidad, propiciada por el aplastamiento de la clase social que los enarbolaba. Ella identificó entonces sus ideas sobre el arte y la cultura con un contenido de clase, encaminándolas en esa vía.

Ya antes del triunfo revolucionario se había planteado el designio de forjar una cultura artística y literaria de la clase obrera. Se había manifestado a través del Proletkult, nacido antes de la revolución como organización cultural paralela al partido y a los sindicatos. Después de 1917 el Proletkult deviene principal abanderado en la confección de una flamante «cultura proletaria», hecha a la orden y a la medida. Se convierte en una especie de laboratorio donde debía ser puesta a punto la fórmula químicamente pura de esta nueva cultura, realizada como un bebé-probeta para insertar en el seno de la clase obrera. Es bien conocida la posición de Lenin al respecto, encañonada contra la unilateralidad vanguardista:

> Sin comprender con claridad que sólo se puede crear esta cultura proletaria conociendo con precisión la cultura que ha creado la humanidad en todo su desarrollo y transformándola, no podremos cumplir esta tarea. La cultura proletaria no surge de fuente desconocida, no es una invención de los que se llaman especialistas en cultura proletaria. Eso es sencillamente una necedad. La cultura proletaria tiene que ser el desarrollo lógico del acervo de conocimientos conquistados por la humanidad bajo el yugo de la sociedad capitalista, de la sociedad terrateniente, de la sociedad burocrática.[38]

> El marxismo ha conquistado su significación histórica universal como ideología del proletariado revolucionario porque no ha rechazado en

> modo alguno las más valiosas conquistas de la época burguesa, sino por el contrario, ha asimilado y reelaborado todo lo que hubo de valioso en más de dos mil años de desarrollo del pensamiento y la cultura humanos. Sólo puede ser considerado desarrollo de la cultura verdaderamente proletaria el trabajo ulterior sobre esa base y en esa misma dirección, inspirado por la experiencia práctica de la dictadura del proletariado como lucha final de éste contra toda explotación.[39]

Lunacharski, Comisario del Pueblo para la Educación, siguió a Lenin en este criterio, que no respondía a una elucubración sino a la realidad de la evolución cultural, la cual no puede desarrollarse haciendo tabla rasa del pasado. Al contrario Lunacharski pensaba que el proletariado debía «estar totalmente pertrechado con la cultura de toda la humanidad»,[40] no debiendo renunciar a nada que pudiera resultarle valioso. Pero no era sólo una apropiación movida por la voluntad y la conveniencia: «La cultura de la nueva clase es una *nueva modificación,* una metamorfosis orgánica de la *cultura universal única*.»[41] Esta frase resume con mucha claridad el quid de la cuestión: una cultura proletaria será una evolución, no algo creado *a novo,* porque también lo es el régimen socialista que la sustenta.

En realidad, la actitud hacia el arte del pasado enunciada en el programa del Proletkult aparecido en 1918 no es del todo intransigente:

> Los tesoros del viejo arte no deben aceptarse pasivamente, pues de otro modo educarían a la clase obrera en el espíritu de la cultura de las clases poseedoras, es decir, en un espíritu de sumisión al orden de vida creado por ellas. El proletariado debe tomar los tesoros del viejo arte, proyectar sobre éstos su propia luz crítica e interpretarlos de un modo nuevo, propio, poniendo de manifiesto su oculto fundamento colectivo y su sentido organizativo. Entonces serán patrimonio valioso para el proletariado, arma en su lucha contra el viejo mundo que los ha creado, y arma también en la construcción de un mundo nuevo. La trasmisión de esta herencia artística debe ser realizada por la crítica proletaria.[42]

Pletnev, dirigente del Proletkult y, junto con Bogdanov, uno de sus principales teóricos, aclaraba en su artículo de 1922 que fue anotado críticamente por Lenin:

> nuestra tarea no es destruir los valores materiales de la vieja cultura, sino acabar con la ideología, con el fundamento en que esos valores se basan. Sabemos que mucho de la vieja cultura formará parte, como material, de la nueva; esto es históricamente inevitable, pero el cimiento de la nueva cultura será la cultura de clase, proletaria.[43]

Pero enseguida se pone en guardia: «De lo anterior no se deduce que en este terreno podremos pasárnosla sin lucha.»[44] A toda esta clase de discusiones, muy candentes entonces, parece aludir irónicamente uno de los

originalísimos carteles comerciales hechos por Rodchenko y Mayacovski para publicitar los productos de las empresas estatales en época de la Nueva Política Económica (NEP). Dice el texto en verso: «Nada nos queda del viejo mundo... salvo los cigarrillos IRA.»

Es interesante que los artistas de vanguardia defensores de una cultura nueva —bajo distintos rubros— la concebieran como una participación del arte en la vida y como el desarrollo de nuevas formas y métodos artísticos acordes con el progreso de la técnica y la ciencia, más que como la escueta profundización y transmisión de contenidos ideológicos en el arte, cuestión que interesaba más a la dirección revolucionaria y se impuso finalmente. La vanguardia respondía en esto a las inquietudes de tipo artístico propias de los inicios del arte moderno. No quiero decir que ella se preocupara sólo por problemas formales o estrictamente artísticos, ni que sus obras carecieran de contenido ideológico, pues era lo contrario. Trato de puntualizar una diferencia de perspectiva entre la dirección política y los artistas de vanguardia en cuanto al desarrollo funcional del arte. Los vanguardistas querían transformar éste para ponerlo al servicio de la revolución y para plasmar la «cultura proletaria». Buscaban una transformación del arte unida a la transformación de la sociedad; procuraban la unión de los cambios culturales a que aspiraban como vanguardia artística, con los cambios económicos, políticos y sociales que conducía la avanzada política. Como toda vanguardia, creía que los cambios en el arte y en la cultura traerían cambios en la vida del hombre. Como vanguardia artística revolucionaria de los primeros lustros de la Revolución de Octubre, estaba convencida de que a las transformaciones sociales traídas por la revolución debían corresponder otras metamorfosis radicales en el plano cultural, que propiciaran la participación activa de un arte de nueva concepción en la vida nueva. Ellos propugnaban un cambio del arte en todos los sentidos, al extremo de que variara su propio concepto anterior en beneficio de otro adecuado a su nuevo papel, a su intervención activa en todas las esferas de la vida. En algunos casos hasta llegaban a aspirar a la disolución del arte en la propia vida.

La dirección revolucionaria, concentrada y urgida en las transcendentales tareas del afianzamiento político de la revolución y el desarrollo de la nueva economía —llevados adelante en contra de dificultades sin cuento—, se preocupaba menos por la transformación del arte en cuanto tal, es decir, como actividad específica, y priorizaba su acción inmediata como transmisor ideológico y como educador de las masas. Quería un arte de contenido político que pudiera actuar sobre toda la gente. La parte más revolucionaria de la vanguardia también deseaba esto, pero no podía concebir hacerlo de otro modo que mediante nuevas formas y métodos, ajenos a la tradición del arte «burgués». Estaba convencida de que no era posible, como dice de Micheli, «poner el vino joven, enérgico, burbujeante de la Revolución» en toneles decimonónicos.[45]

Las diferencias resultan claras, por ejemplo, en relación, con el *Decreto sobre los monumentos de la República,*[46] promulgado en 1918. Observemos cómo Lunacharski relata la génesis de este proyecto, idea del propio Lenin:

> Vladimir Ilich me llamó en 1918 y me dijo que había que poner en primera fila el arte como un medio de agitación. Y me expuso dos proyectos. En primer lugar, estimaba que se debía adornar los edificios, las vallas y demás sitios en que solían pegarse carteles con grandes inscripciones revolucionarias. Y a continuación sugirió unas cuantas. El segundo proyecto guardaba relación con la erección de monumentos a los grandes revolucionarios en escala extraordinariamente vasta, de monumentos temporales, de yeso, tanto en Petrogrado como en Moscú. Ambas ciudades se hicieron vivamente eco de la propuesta de realizar la idea de Vladimir Ilich. Se presuponía que cada monumento se inauguraría solemnemente con un discurso acerca del revolucionario en cuestión y que al pie del monumento habría inscripciones aclaratorias. Vladimir Ilich llamaba a eso «propaganda monumental».[47]

Es el planteo de una empresa artística movida por fines políticos inmediatos, propia del momento en que la revolución era agredida por varios frentes. En ella prima el desempeño de un cometido práctico, presionado al extremo por la situación de entonces: lucha por la supervivencia de la revolución, transformaciones políticas, económicas y sociales, movilización ideológica de las masas, agitación revolucionaria... en fin, toda la situación del «comunismo de guerra». En aquel momento la vanguardia revolucionaria en el poder luchaba sobre todo por la subsistencia misma de la revolución, y consideraba que el arte cumpliría una urgente misión propagandística mediante un simple cambio de contenido ideológico. La vanguardia artística creía que no bastaba con esto. En su intervención en un debate organizado por el Consejo de los Sindicatos, en diciembre de 1918, decía Mayacovski: «De lo nuevo hay que hablar con palabras nuevas. Es necesaria una nueva forma artística. Levantar un monumento a un obrero metalúrgico no significa nada; debe diferenciarse del monumento al impresor levantado por el zar.»[48] Por supuesto, la nueva forma artística era la ensayada por las vanguardias «de izquierda», identificada así ya no sólo con un nuevo tipo de arte —como solían hacer los vanguardistas del resto de Europa— sino con el nuevo arte del comunismo y su cultura proletaria. Ya en época de la NEP (1922-1927), el poeta continuaba fustigando a los escritores que creían que «el espíritu revolucionario se agotaba en un contenido propagandista y han seguido siendo, en el campo de la forma, unos reaccionarios puros».[49]

En la dirección política de la revolución, por otro lado, existía una visión clarísima de la realidad cultural del país en su conjunto, y el empeño de priorizar por todos los medios su solución. Esto era lo primordial, no los

intereses artísticos en sí mismos. Son muy elocuentes las palabras de Lenin recordadas por Clara Zetkin:

> Mientras que en Moscú hay unas diez mil personas, pongamos por caso, y mañana otras diez mil, que se entusiasman viendo en el teatro un brillante espectáculo, millones de personas aprenden a escribir letra por letra su nombre y a contar, empiezan a asimilar la cultura que les enseñe que la Tierra es esférica, y no plana, y que el mundo lo rigen las leyes de la naturaleza y no las brujas y los brujos junto con el «padre celestial».[50]
>
> [...]
>
> ...confieso que me alegra más la fundación de dos o tres escuelas primarias en aldeas perdidas, que lo más maravilloso que pueda exhibirse en una exposición.[51]
>
> [...]
>
> ¿Debemos ofrecer a una pequeña minoría dulces y refinados bizcochos, cuando las masas obreras y campesinas necesitan pan negro?[52]

No obstante, la respuesta que dio Lenin a esta pregunta fue afirmativa. Toda la política cultural de su gobierno lo confirma.[53] Y con esto mostraba la mayor madurez y capacidad políticas propias de la vanguardia revolucionaria, tanto como sus criterios «inclusivos» respecto al arte y la literatura. La vanguardia artística era justa en el cumplimiento de su papel histórico en la imprescindible renovación del arte «culto», pero resultaba ingenua en muchos de sus esfuerzos por comunicarse con las masas, al carecer de una comprensión realista de la situación sociocultural, y, además pecaba de «exclusivismo». Sánchez Vázquez resume así ambas posiciones:

> El arte en la revolución como revolución en el arte: tal es la actitud de la vanguardia artística rusa que se suma, llena de entusiasmo y esperanza, a la Revolución de Octubre.
>
> Arte en la revolución como arte —primordialmente— al servicio de la revolución: tal es la actitud de los dirigentes bolcheviques y, a la cabeza de ellos Lenin, el máximo artífice de la revolución.[54]

Eran posiciones más coincidentes que opuestas. Su diferencia estaba dada por el mayor realismo de la dirección política, que, con las riendas en la mano, no podía permitirse nada carente de sentido práctico. Los vanguardistas esperaban acostumbrar a las masas al nuevo arte, y en esto asomaba ese colmillo autoritario, voluntarista, excluyente, que ahora comienza a reconocérseles, en especial al movimiento moderno. En la revista *El Arte de la Comuna* escribían: «Nosotros, en efecto, tenemos pretensiones y,

quizás, no estaríamos en contra de que nos permitieran utilizar el poder del Estado para hacer progresar nuestras ideas artísticas.»[55] Esto, que, en palabras de Ehrenburg, «era más bien un sueño que una amenaza»,[56] refleja esa tendencia de la vanguardia «de izquierda» rusa a establecer un paralelo entre sus métodos de acción social y los de la vanguardia política. Los futuristas soñaban con una dictadura en el arte, correspondiente a la dictadura política del proletariado.[57] (Por ironía del destino, el Estado usará más tarde su poder para hacer progresar las ideas artísticas opuestas al vanguardismo.)

En cierto sentido se pensaba que el arte podía ir por delante, mientras el pueblo era educado hasta alcanzar su comprensión. Esto, en sí, es inobjetable. Lenin mismo sostenía el criterio que va a ser planteado después por Fidel Castro: «Para que el arte pueda acercarse al pueblo y el pueblo al arte, debemos, en primer término, elevar el nivel de instrucción general y de cultura.»[58] Pero la situación revolucionaria tenía urgencias que no podían esperar. Por eso

> Lenin, Lunacharski y, en general, los dirigentes bolcheviques veían arte y revolución en una relación de servicio mutuo, pero considerando a su vez que ese servicio que el arte podía y debía prestar a ella no podía ser diferido pues se trataba de una necesidad indispensable. Dar tiempo al tiempo, sí, para que en el curso de la revolución se vaya elaborando el nuevo lenguaje que hoy las masas no pueden entender, pero la revolución necesita del arte y la satisfacción de esta necesidad no puede esperar. Tal era en general el punto de vista de Lenin y otros dirigentes bolcheviques, entre ellos Lunacharski.
>
> Ahora bien, si el arte tiene que servir a la revolución, y ésta ha de ser servida con un arte que movilice a las masas cuyo atraso no se cansa Lenin de tener en cuenta, ese arte ha de ser —a los ojos de los dirigentes bolcheviques— un arte de contenido ideológico y de forma accesible a ellas: el proceso de revolucionalización del arte, primario para los restos de la vieja vanguardia artística rusa, no puede dejar de tener su espacio propio, pero —sin ser excluido— tiene que ceder ante las exigencias perentorias de poner el arte al servicio de la revolución, y no precisamente con un lenguaje —como el que buscan los artistas de izquierda— inaccesible a las masas, sino con el lenguaje que ellas pueden entender, y que, en las condiciones específicas en que se encuentran en los primeros años del poder soviético, no puede ser otro que un lenguaje tradicional. Tal es el plano real, al margen de todo sueño y utopía, en que se dan las relaciones entre el arte y la revolución.[59]

En el clima de la Revolución de Octubre todas las tendencias e ideas artísticas y culturales poseían iguales derechos. El Partido había tenido buen cuidado de no respaldar a ninguna en particular, aunque orientaba la línea que se ha señalado. Aún después de la muerte de Lenin, una resolución del

Comité Central «Sobre la política del Partido en el terreno de la literatura» del 18 de junio de 1925 decía:

> 13. Identificando inquebrantablemente el contenido social de clase de las corrientes literarias, el partido, en general, no puede, ni mucho menos, maniatarse con la adhesión a una orientación cualquiera en *el terreno de la forma literaria.* Y al dirigir la literatura en su conjunto, no puede apoyar *a una* fracción cualquiera de la literatura (clasificando esas fracciones por la diferencia de criterios sobre la forma y el estilo) de la misma manera que no puede resolver con resoluciones los problemas de la forma de la familia, a pesar de que, en general, indudablemente dirige y debe dirigir la estructuración del nuevo modo de vida. Todo hace suponer que el estilo correspondiente a la época será creado, pero lo será por otros métodos, y la solución de este problema no se insinúa todavía. Todo intento de vincular al partido, respecto a esta cuestión, con cierta fase del desarrollo cultural del país debe ser rechazado.
>
> 14. Por eso el partido se debe manifestar en pro de la libre emulación de las diversas agrupaciones y corrientes en este campo. Toda otra solución del problema sería una pseudo-solución oficinesco-burocrática. Exactamente igual es inadmisible *el monopolio legalizado* por decreto o por acuerdo del partido de cualquier grupo u organización literaria en cuanto a la obra literario editorial. Al apoyar material y moralmente a la literatura proletaria y proletario-campesina, al ayudar a los «compañeros de viaje» y demás, el partido no puede conceder el monopolio a ningún grupo, ni aun al más proletario por su contenido ideológico: ello significaría, ante todo, la ruina de la literatura proletaria.[60]

Existía un fecundo ambiente de discusión cultural, donde polemizaban distintas corrientes y agrupaciones de artistas, escritores y arquitectos: futuristas, simbolistas, constructivistas, productivistas, akmeístas, suprematistas, accidentistas, rayonistas, imaginistas, fuistas, presentistas, nichevokisvtas, LEF, Hermanos de Serapión, Prolekult, Na Postú, Sota de Oro, ASNOVA, OSA, VOPRA y muchas más, cada una con sus ideas propias, que iban del esteticismo a la liquidación del arte. Polémicas semejantes había en otros países. La diferencia estaba, más que en la extraordinaria cuantía e intensidad del foco ruso, en que allí la revolución hacía posible la oportunidad de una incidencia cultural y social de las ideas de estos movivimientos.

Contribuía además el hecho de que muchos de los más destacados artistas de vanguardia ostentaban puestos oficiales en la esfera cultural y de la educación. Kandinski fue vicepresidente de la Academia de Ciencias y Artes y redactó el primer programa del Instituto de Cultura Artística de Moscú (INKJUK); Chagall fue comisario de Bellas Artes en Vitebsk;

David Stenberg, director del Departamento de Bellas Artes (IZO) del Comisariado del Pueblo para la Educación, del cual Altman encabezó la sección de Petrogrado y Tatlin la de Moscú; Malevich, director del INKJUK en Petrogrado; Ladovski, Rodchenko, El Lissitski y muchos otros tuvieron jefaturas docentes... Es obvio que tal situación les permitía ejercer una influencia considerable en aquellas esferas. Al extremo de que ha llegado a hablarse de una «dictadura del arte de izquierda» durante la etapa del «comunismo de guerra».[61] Ocurrían cosas como la relatada por Gray: Malevich, declarándose guardían del arte nuevo, se las arregló para remover a Chagall de la dirección de la Escuela de Arte de Vitebsk, de donde era oriundo este último.[62] La vanguardia «de izquierda» (futuristas, constructivistas, suprematistas...) descalificaba tanto al viejo arte como a las vanguardias de corte más moderado, autoproclamándose «bolcheviques del arte».[63]

En medio de una revolución de verdad, los vanguardistas más radicales no podían dejar de relacionar sus conceptos revolucionarios en el plano artístico con la ideología política y la acción social revolucionaria, de mezclarlos y de identificarlos. He señalado la correspondencia buscada por los actos de la vanguardia. Este paralelo tendía a establecerse tanto en el sentido revolución-revolución artística como en el inverso. La revolución, dice Gray, dio una «realidad» a la actividad de los artistas

> y una dirección pretensiosa a sus energías —pues no había duda en sus mentes en cuanto a identificar sus descubrimientos revolucionarios en el campo artístico con esta revolución económica y política. «Los acontecimientos de 1917 en el terreno social habían sido traídos ya a colación en nuestro arte en 1914, cuando "material, volumen y construcción" fueron establecidos como sus "bases"», anunció Tatlin; «cubismo y futurismo eran las formas revolucionarias en arte que prefiguraron la revolución de 1917 en la vida política y económica», dijo Malevich.[64]

Otra faceta es el cuestionamiento de la tradición y el planteo de la desaparición del arte en términos políticos, como hacen los productivistas al pretender que su «lucha a todo trance contra el arte en general»[65] se fundamentaba en que «no hay transición evolucionista entre la cultura artística pasada y las formas comunistas de la edificación constructiva»,[66] y por lo tanto la tarea del movimiento era «la expresión comunista del trabajo constructivo materialista».[67] Ossip Brik decía que el error sobre la naturaleza del arte se correspondía con el error sobre la naturaleza del proletariado: la revolución rubricaba el fin de ambos y el advenimiento de la sociedad sin clases ni separaciones.[68] En su ensayo sobre el constructivismo, Gan desarrollaba un orden de ideas próximo. Para él Octubre había significado el fin definitivo del arte, porque no podía existir un arte proletario.[69] El sentido político-social directo de la crítica al arte —otro aspecto singular en las vanguardias de Octubre— alcanza su extremo en Dziga Vertov, quien consideraba el propio nombre «arte» como sustancialmente contrarrevolucionario.[70] Y es que si la idea de la unión del arte con la vida aparece —de modos muy diversos— en la van-

guardia en general, de Dadá al neoplasticismo, sólo en la situación revolucionaria de Rusia es posible una corrección social de este sueño.

El extremismo de los artistas y teóricos rusos también puede enfocarse desde otro punto de vista. De Malevich, que planteaba la inconveniencia de toda objetividad en el arte, al Proletkult, con su búsqueda de una «cultura proletaria» y su sospecha ante toda la cultura anterior; al pensador empiriocriticista Bogdanov, cuya idea era que tras la revolución el arte estaba destinado a desaparecer, pues es fruto de la conciencia individual y, en el socialismo, ésta se disuelve en la conciencia colectiva,[71] a los productivistas, quienes exclamaban «abajo el arte, viva la técnica», el pensamiento y la creación de los vanguardistas estaba reflejando en hipérbole el propio momento de revolución, de salto, de fase crítica del desarrollo, en el cual les había tocado participar. Esto propiciaba un mecanismo y un voluntarismo privados de la comprensión dialéctica del resto de las etapas inherentes a todo movimiento. Como creadores imaginales al fin, ellos no sólo actuaban: también reflejaban lo que sucedía. Era la típica iconoclasia de la vanguardia artística, sobreexcitada y agigantada de ámbito al asistir a la explosión de una sociedad vieja y al nacimiento de otra época diferente.

Los planteamientos de llevar el arte a la vida, en los movimientos de vanguardia desarrollados en el resto del mundo, tenían por lo regular un carácter artístico-filosófico, teórico, abstracto, y no una finalidad práctica. Se desarrollaban por lo regular dentro del propio arte, no del arte hacia fuera. Eran más bien elucubraciones que apoyaban el surgimiento de los ismos. Formaban parte de «las palabras», como diría Rosenberg, inherentes al centaurismo de estos movimientos. El arte podía ser así unido con la vida exclusivamente en el plano conceptual de los planteos y de la creación artísticos, mientras sus nuevas proposiciones quedaban cada vez más distantes de una comunicación social. La diferencia con el pensamiento y la ejecutoria de la mayor parte de la vanguardia rusa es polar. Aparte de si sus proposiciones fueran o no efectivas o utópicas, mediatas o inmediatas, la conmoción revolucionaria en las que intervenían llevaba a los artistas a una vinculación concreta entre su labor y la sociedad. Esto manifestaba una postura diferente de los creadores dentro de su propio trabajo. Para Segre, «la diferencia radical entre la vanguardia artística operante en los países capitalistas y aquella que se identifica de inmediato con los postulados de la Revolución de Octubre», radica en la diferente perspectiva social de sus miembros:

> La respuesta de pintores, escultores, diseñadores y arquitectos a las necesidades populares y a la indispensable difusión de las nuevas ideas políticas, hace de las manifestaciones artísticas, no un simple instrumento de autorrealización personal, sino un arma de acción directa que incide en la cultura, educación e ideología de las mayorías, en un proceso definido como «la construcción de la vida». En estos primeros años, caracterizados por las penurias materiales y la guerra contra los enemigos internos y externos, el arte se convierte en un instrumento de comunicación con las masas [...].[72]

Aún los representantes de tendencias del tipo de fines del XIX, que no pretendían una transformación del concepto tradicional del arte, sacaban sus cuadros de caballete para exhibirlos en las calles. Era una inclinación que había sido generalizada no sólo por el interés hacia la comunicación social y por el clima de agitación, dinamismo y participación de las masas despertados por la revolución. Junto con todo esto, los artistas de la Rusia de los soviets

> se encontraban ante una situación nueva que la vanguardia europea no podía conocer: la coincidencia de sus intereses como artistas, como creadores, con los de un mundo social en revolución, sujeto él también a un proceso de creación.
>
> [...] Ciertamente, la vanguardia artística rusa ya no podía ser lo que era su coetánea en Occidente, enclaustrada en el mercado y las galerías privadas. Y no podía serlo por el simple hecho de la existencia misma de la Revolución.[73]

Sin embargo, esto despertaba contradicciones de nuevo tipo. El oficio artístico, por razones históricas que ya hemos visto, había conservado —y hasta hiperbolizado— un carácter individual ajeno a las tendencias colectivistas del desarrollo social. Esto propiciaba en los pintores y escultores cierto condicionamiento sicológico hacia el individualismo. La demanda de acción social traída por la Revolución de Octubre entraba a veces en antagonismo con sus estructuras mentales, originando problemas de conciencia. Por otra parte, la revolución implicaba cambios económicos, políticos y sociales jamás vistos, los cuales eran asimilados con dificultad por algunos artistas, a veces a pesar de su identificación emocional con el proceso o de su simpatía con una nueva era de progreso para su patria. Señala De Micheli:

> No todos los escritores y artistas que se habían unido a la revolución habían logrado transformarse completamente en sentido revolucionario. Por otro lado, esa transformación no podía depender simplemente de un acto de buena voluntad, ni tampoco se podía conseguir con un decreto desde arriba. Se trataba de procesos individuales, muy a menudo lentos y sutiles. Por estas razones, no eran pocos los artistas, los poetas, los escritores que sentían la dificultad, o inclusive la imposibilidad de adherirse cumplidamente al proceso revolucionario. El desacuerdo entre su Yo individual y el significado social de la revolución se había hecho, en algunas oportunidades, trágico.[74]

Algunos, como Chagall y Kandinski, marcharon al extranjero en pleno auge del movimiento de vanguardia. Otros, como Gabo y Pevsner, lo hicieron más tarde. En realidad, según apunta muy bien Bowlt, «en lo que concierne a la vanguardia no hubo una respuesta única, positiva o negativa, a los acontecimientos revolucionarios»:[75]

> Para algunos de los artistas más prácticos, como Alexander Rodchenko y Vladimir Tatlin, la revolución brindó una oportunidad de llevar el arte de los espacios privados a los públicos —«de reconstruir no sólo objetos, sino también el modo de vida doméstico completo»; para soñadores como Kazimir Malevich la revolución encerraba una fuerza mesiánica, apocalíptica, que los filósofos y poetas rusos habían discutido por mucho tiempo; para unos cuantos, como Pavel Filonov, la revolución presentaba un camino para crear una sociedad más democrática; pero para muchos, de los cuales Vassili Kandinski no era el menor, la revolución era una inconveniencia que interfería con la eficacia de sus vidas artísticas.[76]

Naturalmente, también es rústico estereotipar de un modo tan simplista la actitud de los creadores, que cambiaba en el tiempo, tanto a favor como en contra. Además, para Tatlin, Rodchenko, El Lissitski y muchísimos otros la revolución no sólo brindaba oportunidades: también deberes. Se sentían artistas comprometidos con ella.

No obstante, hay que evitar la tendencia a considerar la vanguardia artística de la Revolución de Octubre como un bloque unitario, y la de soñarla como un movimiento idealmente revolucionario en lo artístico y en lo político, que representa la opción perfecta de un arte de acción social comprometido con la revolución. Los vanguardistas pugnaban unos con otros, y su relación con la política, el acontecer y la sociedad revolucionaria era compleja.

Pero, por lo general, los creadores de proyección más radicalmente revolucionaria en el terreno del arte acogían la revolución como un acto que correspondía con sus aspiraciones artísticas.[77] Mayacovski lo sintetizó en su autobiografía: «*Octubre.* ¿Aceptarla o no? Para mí (y para otros futuristas moscovitas) no hubo tal problema. Es mi revolución».[78] Los futuristas y otras corrientes afines, además, se identificaban con el proceso revolucionario no sólo por puras razones políticas y artísticas. Para ellos se trataba de

> la señal para el exterminio del odiado viejo orden, y la introducción de uno nuevo basado en la industrialización. Como futuristas ellos no podían dejar de responder al llamado de una clase de régimen que anunciaba el advenimiento no sólo de un modo de vida comunal donde el artista sería un miembro integrado de la sociedad, sino de un modo basado en la industrialización.[79]

La intelectualidad de ideas más avanzadas sentía el triunfo revolucionario como la ocasión de realizar integralmente todas sus aspiraciones.

Si la vanguardia no consiguió el grado de comunicación social al que aspiraba, no fue por no haberlo intentado con todas sus fuerzas. En su poema de 1918 «Orden no. 1 a los ejércitos del arte» Mayacovski exclamaba:

Las calles son nuestros pinceles,
las plazas son nuestras paletas.[80]

En el mismo año él, Kamenski y Burliuk lanzan su «Decreto No. 1 sobre la democratización de las artes»:

> Que en nombre de la gran avanzada de la igualdad ante la cultura, la libre palabra de la personalidad creadora se escriba en las fachadas de los palacios, en las vallas, en los techos, en las calles de nuestras ciudades y pueblos, en el capó de los automóviles, en los ómnibus, en los tranvías, en los trajes de todos los ciudadanos. Sean las calles un triunfo del arte para todos.[81]

En toda la historia del arte nada hay siquiera parecido a esto. Es un llamado a reintegrar de inmediato, y a la fuerza, el arte a la vida social. Es el dictado revolucionario de reconstruir la catedral explotada como una tarea de choque. Lo promulgan como un decreto, al igual que las medidas revolucionarias de la época, fijado en las paredes junto con los decretos del poder revolucionario, en un doble paralelismo que llevó a mucha gente del pueblo a interpretarlo como una disposición gubernamental:

> Cada mañana la gente estudiaba con toda minuciosidad los decretos pegados a las paredes en papeles todavía húmedos que se abarquillaban: querían saber qué cosas estaban permitidas y qué estaba prohibido. Un día vi a un grupo de personas aglomeradas ante una hoja titulada «Decreto No. 1 sobre la democratización del arte.» Alguien leía en voz alta: «Desde hoy, junto con el aniquilamiento del régimen zarista, queda abolida la permanencia del arte en los depósitos y cobertizos del genio humano: palacios, galerías, salones, bibliotecas y teatros.» Una mujer sencilla chilló: —¡Madre mía, se llevan los cobertizos!... Un hombre de gafas, el que había leído el decreto, aclaró en voz alta: —De los cobertizos no se dice nada, pero lo que es las bibliotecas, las cerrarán, y los teatros también, claro... Aquella hoja era obra de los futuristas, y al pie llevaba estampadas las firmas de Mayacovski, Kamenski y Burliuk. Estos nombres no decían nada a los transeúntes, quienes, en cambio conocían todos la mágica palabra «decreto».[82]

Era una parodia un poco tipo dadá de los futuristas, pero a la vez un acto muy serio. Los artistas plásticos eran urgidos a iluminar

> los costados, los frentes y los pechos de las ciudades, de las estaciones y de las banderas eternamente fugaces de los vagones... El arte en todas partes, en las calles, en los tranvías, en las fábricas y en los barrios obreros: las calles son nuestros pinceles, las plazas son nuestras paletas.[83]

La orden de los futuristas no eran un gesto en el vacío: respondía a una situación y a un espíritu reales. Artistas más moderados, como los escultores Gabo y Pevsner, constructivistas de «estructuras inútiles» que no estaban de acuerdo en decretar la muerte del arte, sí coincidían en llevarlo a la vida social y hacerlo actuar allí. Comenzaban este ambicioso proyecto sacando sus propias obras a la calle, segun planteaban en su manifiesto de 1920:

> En las plazas y en las calles, exponemos nuestras obras, convencidos de que el Arte no debe seguir siendo un santuario para el ocioso, una consolación para el desesperado y una justificación para el perezoso. El Arte debería estar presente dondequiera que la vida transcurre y actúa: en el taller, en la mesa, en el trabajo, en el descanso, en el juego, en los días laborables y de vacaciones, en la casa y en la calle, de manera que la llama de la vida no se apague para la humanidad.[84]

Ellos se declaraban ajenos a todo acontecer político, pero reconocían que había sido el hecho de que las masas populares alcanzaran «de manera excepcional (y por primera vez en la historia), la posesión de las riquezas naturales» y de que el pueblo surgiera en una unión estrecha, lo que, junto con la guerra y la revolución, «corrientes purificadoras de una era futura» los había «inducido a considerar las nuevas formas de una vida que ya laten y actúan»,[85] y este descubrimiento los llevaba a sus concepciones artísticas. Si observamos que estas concepciones eran más bien místicas, tendremos un ejemplo de la intrincada maraña de aperturas, influencias, estímulos y contradicciones generada en el medio intelectual por la primera revolución socialista.

Los pronunciamientos exaltados, los programas de acción, los nuevos conceptos artísticos, no quedaban en el papel o en la obra presentada en una galería de exposición. Se llevaban a la práctica. El decreto lanzado por los futuristas fue mucho más que un gesto. Su contenido vino a ir cumpliéndose casi al pie de la letra por muchos artistas, en el más colosal *«happening»* que haya habido nunca, y que quizás jamás volverá a repetirse:

> La vida de la joven República resonaba con mítines, reuniones, concentraciones, manifestaciones en la calle, y por todas partes las masas esperaban la palabra y la imagen. La difusión del arte jamás se había hecho a tal escala y con tanto dinamismo; todo Moscú estaba cubierto

de afiches que publicaban el texto del Decreto número 1 de los futuristas, que ordenaba pegar los poemas y los cuadros a las cercas a fin de transformar las calles en una fiesta del arte para todo el mundo. Al día siguiente de la publicación de ese decreto, David Burliuk, encaramado sobre una escalera de bomberos, colgaba sus cuadros en lo alto de una casa, bajo las aclamaciones de la multitud. En Vitebsk, Malevich y los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes cubrían las horribles paredes de las casas con pinturas suprematistas y Chagall decoraba las plazas de esa ciudad de provincia. Los partidarios de Cézanne, los realistas y los cubistas colocaban pinturas en «todos lados, frentes y bustos de las ciudades, de las estaciones y de los vagones que partían en todas partes, en Kazan, Pskov, Tambo y en Georgia. En los años 1918-1920 fueron cubiertos con colores violentos los trenes de propaganda que iban a Turkestán, el Don, el Kuban y el Cáucaso. Se representaban escenas patéticas, imágenes satíricas de la contrarrevolución, símbolos y emblemas revolucionarios revestidos de suntuosos adornos. Sobre los ríos, viejos barcos deteriorados se transformaban en cuadros móviles. Junto a artistas autodidactas, pintores conocidos como N. Kotcherguin y D. Mielnikov, elaboraban policromías, bien sea para trenes o para barcos.

Los aniversarios de grandes acontecimientos revolucionarios, las ceremonias de juramentos militares, las fiestas populares, fueron motivo para espectáculos de masas con carácter de propaganda, donde tomaba cuerpo la idea contemporánea de la interpenetración de las artes: la arquitectura, las artes plásticas, la dramaturgia, la música y la danza, componían una síntesis que anunciaba las futuras «imágenes y sonidos».

Las plazas y los conjuntos arquitectónicos se convertían en grandes escenarios donde soldados, marineros y obreros, al mismo tiempo actores y espectadores, actuaban sobre un fondo de maquetas y paneles. Una decoración gigantesca, según un proyecto de N. Altman, fue realizada para el primer aniversario de la Revolución en Petrogrado. Se pueden juzgar sus dimensiones de acuerdo con el tamaño de la plaza y los terrenos que rodean el Palacio de Invierno. En esa misma ocasión, Moscú se llenó de pinturas y relieves en estuco y en *papier maché,* colgados de las paredes de las casas, techos, cercas, cubriendo de cualquier manera las construcciones seudoclásicas de los palacios y los pedestales de los monumentos, colocados en la misma calle o izados sobre camiones. Allí también, las composiciones geométricas acompasadas, ejecutadas en dos dimensiones y en colores nítidos, relegaban a un segundo plano los cuadros realizados dentro del espíritu académico. Los paneles, evocando la manera cubista, tenían como autores a A. Osmiorkin, profesor de pintura en los talleres de arte, y a P. Kuznietsov, quien renovaba las tradiciones del folklore ruso. Incluso las tiendas y las vidrieras de los comerciantes en el mercado e incluso Okhotny Riad se revistieron con profusión de adornos florales y vegetales de colores chillones, como era costumbre en el momento de

las ferias y de los festines populares, para ponerse en armonía con la capital en fiesta.

Al mismo tiempo que esos espectáculos de la calle, se perfeccionaron los elementos de síntesis de una arquitectura desmontable que anunciaba una nueva manera de modelar el espacio funcional y una nueva forma material y que no se expresaban, hasta entonces en las visiones de los pintores y arquitectos, sino con la ayuda de medios gráficos. Era la arquitectura de pequeño formato, de kioscos y pabellones para exposición, de puestos de periódicos y bibliotecas rodantes, de salas de espera y tribunas para oradores.[86]

Esta clase de eventos, que superan muchos lances del arte actual hacia la integración, la escala ambiental y la participación colectiva, era a la vez una expresión política de apoyo a la revolución en medio de la invasión extranjera, el bloqueo y la guerra civil, así como una celebración espontánea de su triunfo. Tiene lugar fundamentalmente entre 1918 y 1921, los años exaltados del «comunismo de guerra». Es un fenómeno típico de esta primera época de sacrificio y entusiasmo, cuando los obreros, los campesinos y las capas progresistas de la sociedad se movilizan para afianzar a la revolución amenazada. Jamás los artistas tuvieron una oportunidad semejante de llevar a la práctica «por la libre», en la completa espontaneidad de su antojo y a gran escala, las ideas más ambiciosas, los mayores «disparates» artísticos:

filas enteras de casas se cubren con frescos enormes de Chagall, Malevich, Altman, Stenberg.[87] [...] formas abstractas, geometrismos suprematistas de colores puros en círculos, cuadrados, rectángulos, figuraciones cargadas de «literariedad» futurista, invaden las plazas y calles de Moscú, Vitebsk y Leningrado, cubren los trenes, los vehículos públicos, los barcos. En todas partes surgen tribunas, pabellones de publicidad política; velos rojos cubren los monumentos e incluso la arquitectura de gusto burgués [...][88]

Como se aprecia, había hasta antecedentes de las empaquetaduras de Christo, revestidas de contenido revolucionario en función de una acción política concreta. En un acto que también adelanta en medio siglo las actuales experiencias del arte ecológico, con motivo de una gran manifestación en Moscú «se rocían prados y árboles de sustancias colorantes rojas y violetas».[89] Décadas después Ehrenburg, recordando la celebración del Primero de Mayo de 1918, recordaba que «el arte que actualmente llamamos "abstracto" y que provoca muchas discusiones, tanto aquí como en Occidente, era distribuido, en ese entonces, a todos los ciudadanos soviéticos en ilimitada cantidad»:[90]

Moscú estaba decorada con telas futuristas y suprematistas. Sobre las fachadas vetustas de las casas y de los palacios particulares con colum-

> nas de estilo Imperio, cuadrados en desorden les hacían la guerra a rombos, rostros con triángulos en lugar de ojos dibujando una mescolanza de colores [...]
>
> Ese año, el Primero de Mayo coincidía con el Viernes Santo. Cerca de la capilla de la Virgen de Iverskoie se aglomeraba una multitud de fieles. Junto a ellos, pasaban camiones (anteriormente habían pertenecido a la firma Stupin), revestidos de papeles, decorados con dibujos no figurativos, los actores montados sobre los camiones representaban diferentes escenas: «La hazaña de Stephan Khalturin» o «La Comuna de París». Una anciana, al ver una tela cubista con un enorme ojo de pescado, se lamentaba: «Quieren hacernos adorar al diablo...»[91]

¿Como no iba a asustarse la vieja si en este ambiente único los vanguardistas potenciaban su acción al extremo de adelantarse a los propios experimentos artísticos de su época? Si hoy en día a la mayor parte de la gente le resultan chocantes e incomprensibles las experiencias de ese tipo, y aún el «viejo» arte de las vanguardias de comienzos de siglo y en general todo el llamado arte moderno, ¿cómo pretender una comunicación masiva con estos recursos en la época misma de nacimiento del vanguardismo, más aún en un país semifeudal e iletrado? Los vanguardistas actuaban con la mejor intención del mundo, pero eran fanáticos extremos de sus ideas, incapaces de colocarse en la posición del resto de la gente. Con sincera ingenuidad pretendían que los demás siguieran su arte sofisticado y lleno de «palabras», que entraba más por el oído que por la vista, que implicaba una argumentación conceptual complementaria al dato sensible, y hasta más importante que él. Por ejemplo, el valor del *Cuadrado negro sobre fondo blanco* y otras obras extremas de Malevich no es morfológico. Tuve oportunidad de verlo colgado sobre el vano de acceso a la última cámara de los sótanos del Museo de Arte Ruso, en Leningrado, y pude haberme ahorrado el trabajo, pues es obvio que poco o nada aporta la contemplación del original (lo que se conserva es en realidad una copia hecha por el autor en 1929, pero da lo mismo). El sentido de cuadros como éste radica en lo conceptual más que en lo perceptivo. Su fin se encuentra muy próximo a esa «investigación» de los cimientos del concepto *arte* que, según Joseph Kosuth, constituye el propósito y «la definición más pura del arte conceptual»,[92] una corriente iniciada en la década del sesenta. El arte ruso, exaltado por la revolución en sus ansias de futuridad y en su propia fiebre revolucionaria, se adelantaba a su época, remontando en ocasiones la órbita del resto de las vanguardias de entonces. Al extremo de que pudiera afirmarse que, en sentido general, fue el más acorde con ciertos desarrollos contemporáneos.

Se trata de un alto logro cultural de la Revolución de Octubre, y de un aporte excepcional al desarrollo de la cultura universal. Pero, en contra de las pretensiones de sus protagonistas, fue un triunfo intelectual en el estricto dominio del arte. Si ellos se hubieran planteado sólo hacer arte, nada hubiera habido que reprocharles, pues lograron uno de los movimien-

tos más valiosos y fecundos del siglo, y el más importante en toda la historia de Rusia. Pero la historia los condenaría por su pasividad. Al intentar unir el arte con la vida y proyectarlo hacia una comunicación social, fueron dignos de su momento histórico. Pero nos vemos obligados a señalar las limitaciones utópicas de su modo de abordarlo. Reproche duro en exceso y hasta un tanto indebido, porque los artistas rusos hicieron prácticamente todo lo que eran capaces de hacer en su momento histórico, cuando todavía no se comprendían bien los problemas de la balcanización de la cultura moderna, algo que aún estamos lejos de alcanzar. Pero he insistido en el reproche para combatir cierta tendencia a santificar la vanguardia artística de principios de la revolución, cosa que a nadie disgustaría más que a los propios vanguardistas.

De más está decir que el reparo tampoco es absoluto. Aunque sólo fuera por la simple masividad de aquellos intentos que atemorizaban a las viejas y provocaban la burla de buena parte de la gente, siempre quedaría un por ciento de efectividad social. Sacar el arte de las galerías y los museos es ya en sí mismo un paso importante, algo que ni siquiera hacemos hoy a pesar de nuestras mayores posibilidades. Aunque el grueso de los transeúntes no comprenda las obras, a su llamado siempre despertarán algunas sensibilidades latentes. Y algo más importante, se habrá avanzado una micra hacia cierto grado de reintegración del arte a la vida cotidiana, en contra de los circuitos de distribución especializada (galerías, salas de teatro, y de concierto, etcétera), aún cuando no se derriben los gruesos muros que separan los distintos sistemas estético-simbólicos coexistentes en nuestra cultura. La presencia de obras en los ambientes públicos siempre hará más en favor del entrenamiento de la gente para apreciar el arte que la presencia de ellas en lugares especializados, adonde hay que ir *ex profeso* a verlas. Esto último exige una disposición activa que no siempre se tiene, sobre todo cuando existen opciones tan atrayentes como quedarse en la casa viendo un video de Supermán o ir al cine a una película de kárate.

Pero no se trata únicamente de que los rusos sacaron el arte moderno a la calle en una escala única en la historia. En algunos casos ellos lograron experiencias de ampliación de las codificaciones «cultas» para conseguir puntos de contacto o yuxtaposición con los códigos «populares», estableciéndose en todo o en parte la comunicación masiva anhelada. Es decir, lograron obras vanguardistas capaces de ser apreciadas por la mayoría de la población sin que esto implicara abandonar sus búsquedas artísticas en cuanto creaciones de vanguardia, pertenecientes por tanto a uno de los sistemas estético-simbólicos «cultos». Esto se alcanzó sobre todo en manifestaciones de tipo teatral y en algunos eventos de síntesis de las artes. Donde menos se obtuvo fue en las artes plásticas, que con la irrupción del arte moderno quizás se habían separado de la apreciación masiva a una distancia mayor que las demás.

Es en el arte de agitación y propaganda donde los vanguardistas logran esta extensión de lenguaje. Hemos visto que todo aquel movimiento fue un esfuerzo de las distintas manifestaciones artísticas para cumplir metas propagandísticas ante el apremio de la revolución, sin dejar de ser arte.

Decía Mayacovski: «Hemos aplicado nuestros métodos de trabajo a la actividad artístico-propagandística que la revolución solicitaba.»[93] Pues bien, la ancilaridad a la cual el arte debía someterse para desempeñar cometidos prácticos fertilizaba ampliaciones en el sistema «culto» que lograban una compatibilización con los sistemas «populares». La exigencia de una función extrartística resincretizaba el arte, estimulándolo a desespecializarse, impulsándolo en una vuelta a los tiempos en que disfrutaba de una comunicación social precisamente en virtud del desempeño de funciones prácticas junto con las artísticas, cuya posterior autonomía y especialización distanciarán al arte de la comprensión de las masas. Y es que los sistemas «de masas», «populares tradicionales», etcétera, siempre implican una dimensión funcional en sus productos, aún los hechos para satisfacer propósitos «espirituales», como los adornos y el arte *kitsch*. Una lámina decorativa o un centro de mesa, aún cuando operen sólo en el plano estético, han sido concebidos para el desempeño de una finalidad práctica: adornar. Ellos no expresan un mensaje complejo, múltiple y cargado de sutil simbolismo como hacen un cuadro o una escultura. Su único objetivo es adornar. Una fotonovela de amor o una película de aventuras no se aprecian para obtener profundas emociones estéticas, ni para recibir un mensaje artístico «culto». No poseen otro fin sino entretener. Al extremo de que la presencia de componentes artísticos puede malograr el cumplimiento de esta función práctica, y una buena parte del público dirá: «yo no pagué mi entrada para ver tragedia, ni para romperme la cabeza, ni para ver miseria, ni para aburrirme, con esa lentitud; yo vine aquí para desconectar, para refrescarme la cabeza, para entretenerme un rato, que bastante problema tengo ya en la vida». Lo que interesa en una fotonovela o en una película «de masas» es la anécdota, la acción, el sentimentalismo, lo espectacular, lo pintoresco, que estructuran los mecanismos aptos para satisfacer la función de entretenimiento. El *kitsch* es un refugio del funcionalismo de la imagen, perdido desde el siglo XVIII en el arte «culto» de Occidente, que se concentró en las funciones puramente artísticas. Siempre que este arte se abra a finalidades extrartísticas estará desespecializándose, y por lo tanto, sus recursos se aproximarán a aquellos de los sistemas «no cultos», que lo sustituyeron en muchas de las funciones que desempeñaba antes de especializarse como actividad autosuficiente.

ARTE, PROPAGANDA Y PARTICIPACIÓN

En el arte de agitación, los vanguardistas consiguieron formas y métodos muy originales y efectivos, capaces de transmitir su mensaje a todos los públicos, satisfaciendo a la vez parámetros «cultos» y «populares». Era un arte que salía a la calle en busca de interlocutores, que se vinculaba con los acontecimientos de actualidad más candente, que llegaba a ser una acción política actuando sobre la realidad misma. Pero además, y por esas mismas razones, era un arte que ensayaba nuevos recursos, nacidos al calor de los fines que debía cumplir; recursos que enriquecían las posibilidades intrín-

secas del arte en sí. Fue un fenómeno singular, fruto de aquel momento histórico.

Una de las lecciones útiles que nos brinda la Revolución de Octubre en el terreno de la cultura es este arte integrándose con la vida, desempeñando un rol funcional, uniéndose a la política, y a la vez desarrollándose creativamente en cuanto arte como consecuencia de aquellas ampliaciones. Recientemente se están viendo algunas experiencias que desarrollan líneas iniciadas entonces. Sobre todo en manifestaciones políticas organizadas por artistas norteamericanos y de Europa occidental en calidad de verdaderas acciones artísticas. No porque incluyan teatro o música, sino por estar concebidas integralmente de un modo imaginal. Esto ha sido posibilitado por la facilidad para la síntesis de manifestaciones y el desembarazo morfológico ganados por el arte en las décadas del sesenta y el setenta.[91] Uno de los efectos teatrales más grandiosos que se han logrado nunca, fue el de una marcha por la paz en la República Federal Alemana donde millares de personas avanzaron en despliegue, tomadas de las manos, como un enorme frente del pueblo encarado al militarismo. El simbolismo artístico de su realización multiplicó su efecto como acción política, como demostración de la masividad y fuerza de una corriente de opinión, al mostrarlos a la vez real y metafóricamente.

Debo precisar que no todo el arte de *agitprop* de la Revolución de Octubre alcanzó esto. En muchos casos dejaba de ser arte para devenir simple propaganda, según las especificaciones entre ambas actividades que ya hemos discutido. En otros pasaba del sistema «culto» al «de masas». Esto sucedía cuando su extensión iba demasiado lejos, despegándose por completo de las normas del primero para caer en las del segundo, y perdiendo todo interés y poder sobre el público «cultivado». Hay que puntualizar también el caso contrario: no todo el arte que intentaba propagandizar la Revolución se convertía por ese solo hecho en arte de propaganda. No bastaban las acciones o las intenciones. Era necesaria la extensión comunicativo-funcional ya señalada. Si los suprematistas colgaban en las calles durante un acto sus telas pintadas con cuadradros y triángulos, esto, por supuesto, no era arte de propaganda. Existía, además, lo que pudiéramos calificar de arte de propaganda «cultivado». Se trata de algo así como de obras de *agitprop* de circuito reducido, especializado. Se producía cuando los vanguardistas ponían su creación en función ancilar de la propaganda, pero la obra resultaba difícil de comprender para las masas. Era un arte para la agitación de intelectuales, que no conseguía traspasar las fronteras del sistema «culto» y sólo podía apreciar el público especializado. Era arte de propaganda porque tenía como fin práctico la transmisión de un mensaje político prefijado. Pero no era un arte que alcanzaba la comunicación social, aunque en ocasiones lo pretendiera.

En los ejemplos más felices del arte de *agitprop* típico de aquellos años revolucionarios se produjo la transmisión de los nuevos contenidos ideológicos, la acción educativa, movilizadora y de orientación política sobre las masas —que interesaba sobremanera a la dirección revolucionaria, según hemos visto—, la celebración y el entretenimiento festivos, junto

con el disfrute artístico y la renovación de los medios del arte defendida por la vanguardia. Los hallazgos en el lenguaje artístico y la inventiva generalizada anticiparon desarrollos que sólo tendrán lugar medio siglo más tarde.

Entre los infinitos acontecimientos de aquel fenómeno político-cultural fuera de serie, pueden hallarse nuevas formas teatrales que de alguna manera casi esbozaban un muy tímido anuncio de la tendencia del teatro actual hacia la participación de la gente en el hecho teatral (contraria al concepto de «representación» para «espectadores») y al abandono de la sala y el escenario, rompiendo el esquema: escena activa-público contemplativo, y, en cierta medida, resincretizando el teatro dentro de la fiesta, como en sus orígenes, pero dentro de funciones políticas en vez de religiosas. Urgido por las misiones de agitación, el teatro se desespecializa como actividad autosuficiente y reincorpora funciones «extrateatrales». La participación y el empleo de nuevos espacios, llevados a una práctica muy temprana en la Revolución de Octubre, se desarrollarán después y permitirán al teatro actual un tipo particular de competitividad frente al cine y la TV, al desarrollar recursos específicos (intervención y contacto vivo con la gente, improvisación, desenvolvimietno en ambientes y espacios reales, etcétera), imposibles para las artes enlatadas de la pantalla.

También se prefigura en Octubre el desarrollo de un teatro político directo, y en algún grado, la actividad del arte en la solución de problemas sociales concretos, proyectando su funcionalidad social a una esfera más allá de la simple propaganda. Esto se hizo sobre todo con el cine, en la experiencia del «cinetrén» de Alexander Medvedkin.[95] Los cineastas recorrían el país en ferrocarril, filmando los problemas reales que afectaban el cumplimiento del Primer Plan Quinquenal en fábricas, granjas y otros centros de producción. Después proyectaban estos documentales a los propios obreros y campesinos. En ellos se aprovechaba el poder del cine para hacer un análisis vivo de los problemas, que conminaba a su solución. Es un antecedente de lo que hará el llamado Teatro Nuevo en Cuba, en especial en la zona del Escambray,[96] y de otros ensayos teatrales latinoamericanos desenvueltos como intervenciones del arte en la realidad concreta y apuntados a su transformación, al ritmo del auge revolucionario del continente. Ellas han sido las herederas de métodos bosquejados durante la Revolución de Octubre, desarrollando otros como la creación colectiva[97] —también practicada en Estados Unidos y Europa— y la participación activa de la gente como creadores del hecho artístico, tentativas que no se manifestaron en Rusia porque allí la vanguardia siempre conservó una personalidad muy fuerte en sí misma, imponiendo el centralismo autoral aún en los eventos con participación masiva. Ésta era siempre dirigida por los artistas individuales que proyectaban conjuntamente el evento. Entre las muchas tentativas de los vanguardistas pueden rastrearse también embriones de las «intervenciones» artísticas sobre la realidad, de los «eventos», de la luz como medio plástico, del concepto de la primacía de la idea sobre los medios, y de muchas otras cosas más.

Otros resultados, como las experiencias de síntesis de las artes en actos políticos, mantienen hasta hoy su *record* de casos únicos en su magnitud. Esta síntesis no sólo envolvió una participación conjunta, sino una fusión de diferentes recursos artísticos. Como dice Strigalev, «las fronteras tipológicas entre las diferentes artes fueron abolidas en aquella época».[98] Eisenstein, en su puesta en escena de *Diario de un pícaro,* de Ostrovski, «incluyó un montaje de veinticinco atracciones diferentes: cine, payasos, *sketchs,* escenas de sainete, canto coral de agitación y actos circenses».[99] Pero la síntesis aconteció sobre todo en las celebraciones revolucionarias, verdaderas fiestas masivas.

Esto resulta muy interesante, pues la integración de las artes implica una desingularización, una desespecialización, una suerte de retorno a su sincretismo primitivo, y, precisamente, en sus orígenes las prácticas que hoy llamamos artísticas se desarrollaban también en ceremonias y festividades mágico-religiosas, sintetizadas todas ellas en un evento único. Por ejemplo, en una fiesta ritual africana con máscaras (como las que todavía se practican en Cuba por los «hombres leopardo» de la Sociedad Secreta Abakuá), el teatro, la música, la danza y las artes plásticas se encuentran indisolublemente ligadas en una ejecución común, donde de un modo u otro participa toda la gente. Cualquiera de ellas sería absurda sin las demás, pues sólo se conciben en función de un conjunto: la celebración ritual, y para cumplir una finalidad «extrartística» de índole religiosa y social. El evento ceremonial, además de un acto mágico-religioso, es una actividad de cohesión sociocultural, y una fiesta para divertirse. En forma parecida, las festividades revolucionarias de Octubre, sobre todo durante el período del «comunismo de guerra», contaban con la integración de las diferentes artes en un acto político de fines propagandísticos, que era además una movilización sociocultural y una fiesta para divertirse.

Salvando las obvias diferencias —sobre todo el hecho de que en el primer caso se trata de artes aún no definidas como tales en el concepto moderno, y en el segundo de artes «cultas» autosuficientes que intentan sincretizarse (sintetizarse y refuncionalizarse extrartísticamente) en pos de una ejecutividad social— es significativo el paralelismo estructural. Vemos cómo las artes, al volver a sincretizar funciones «extrartísticas», en este caso de propaganda política, tienden a sincretizarse también morfológicamente, en función de un evento general, repitiéndose de manera espontánea estructuras correspondientes a las prácticas artísticas «primitivas». La síntesis y otras transformaciones de las artes aparecen así en la Revolución de Octubre vinculadas con la asunción de desempeños propagandísticos, en especial dentro de las festividades revolucionarias.

Voy a traducir largo a Strigalev para que pueda tenerse una idea objetiva del volumen y carácter de este tipo de actividades, brotadas de una vasta movilización social de los intelectuales soviéticos en las tareas de propaganda. Él las ha enumerado en forma muy resumida:

> La disposición de festividades revolucionarias fue también una forma importante del arte de propaganda. Ofreció todas las condiciones opor-

tunas a una vasta síntesis de las artes, pero bajo una forma específica, una forma temporal. La organización de fiestas como arte específico (habitualmente relegada a un segundo rango) creció considerablemente en importancia durante la revolución. En la dura realidad cotidiana de la guerra civil y del período de reconstrucción, las fiestas encarnaban y concentraban el sueño de un porvenir más luminoso, y eran vividas como una suerte de modelo de sueño. El carácter efímero que definía la fiesta era sentido como orgánicamente ligado a la temporalidad forzada de otras formas de arte monumental.

Dentro del desarrollo y el funcionamiento social del arte monumental, las fiestas habían devenido puntos nodales sobre los cuales se concentraban todos los esfuerzos reunidos de las diversas formas del arte de propaganda. El efecto artístico de la fiesta revolucionaria era debido a una concordancia entre la ordenación de espacios urbanos y el desenvolvimiento de la fiesta misma, así como de las evoluciones programadas y espontáneas del conjunto de sus participantes. Todas las formas de arte de propaganda tenían por objetivo hacer brotar reacciones activas en los participantes en la fiesta, y estimular en la medida de lo posible la «iniciativa artística» del público. Se ensayaba, en la organización de la fiesta, de transfigurar lo más posible las calles, las plazas, los edificios. La participación conjunta de diversas formas de arte, sobre el telón de fondo de la vieja ciudad, apuntaba a crear una suerte de «ciudad del futuro», no, entiéndase bien, bajo la forma de un verdadero proyecto arquitectónico, sino como una grandiosa metáfora de numerosas implicaciones, como un programa emocional e ideológico que se expresaba por los medios del arte.

Se utilizaba una gama muy grande de procedimientos de decoración plástica y de colores: éstos iban del decorado arquitectónico que formaba un nuevo conjunto de arquitectura (trabajos de A. y V. Vesnin en Moscú, de N. Altman, de V. Lebedev, de K. Petrov-Vodkin en Petrogrado, del grupo UNOVIS en Vitebsk, etcétera) hasta los medios de expresión de la fiesta popular tradicional, pero a la escala de una gran ciudad, y tomando en cuenta las búsquedas de la nueva pintura (trabajos de I. y O. Alekseiv, de N. Lakov en Moscú, de M. Blitchuk, de V. Vermilov en Ucrania, de B. Kustodiev, de S. Chejonin en Petrogrado, etcétera). A menudo se disponían grandes paneles sobre las fachadas, que tomaban la apariencia de una exposición de pintura nueva, pero en las dimensiones del espacio urbano (trabajos de P. Kuznietsov, de A. Kuprin, de A. Osmiorkin en Moscú, de D. Stenberg, de I. Kozlinski en Petrogrado, trabajos ejecutados bajo la dirección de Chagall en Vitebsk, etcétera). Al mismo tiempo que al equipamiento de la ciudad, se procedía al de columnas de participantes, de unidades militares, de la multitud en fiesta. El desfile incluía carros alegóricos, maquetas enormes que representaban, por ejemplo, el globo terrestre, un desfile de barcos de guerra, de locomotoras, la torre de Tatlin para la Tercera Internacional. Se veían avanzar auto-

móviles y plataformas tiradas por caballos sobre las cuales se desempeñaban actores con sus vestuarios, representando «cuadros vivos», etcétera. Las calles eran recorridas por «tranvías de propaganda» y «automóviles de propaganda», decorados especialmente.

A partir del Primero de Mayo de 1920, donde se festejó, en relación con el próximo fin de la guerra civil, la «liberación del trabajo», los participantes portaban, además de banderas, carteles, retratos, pancartas o figuras satíricas, obras representando los productos de su trabajo. Esta tendencia devino dominante en la segunda mitad de los años veinte, cuando el ordenamiento del desfile tomó tanta importancia como la decoración de la ciudad. Este hecho se explica en gran medida por la actividad siempre en aumento de las masas mismas: se veía el efecto de la experiencia acumulada en las fiestas y otras formas de iniciativa artística de masas que se desarrollaban en ese momento (el Periódico Viviente, los colectivos de teatro de aficionados La Blusa Azul, las organizaciones artísticas para la juventud: TRAM, IZORAM, etcétera).[100] En los desfiles podían verse ahora representaciones teatrales organizadas sobre todo por aficionados, y que tenían casi siempre un carácter satírico. Se representaban, por ejemplo, los funerales del viejo mundo, el capitalismo y los capitalistas eran denunciados, se ponían en ridículo los ritos religiosos y las supersticiones, los papas, los campesinos ricos, los holgazanes, los borrachos, etcétera. La puesta en escena estaba provista de los accesorios necesarios, los participantes llevaban trajes de escena o representaban con la ayuda de marionetas caricaturescas gigantes. Como ejemplo de este tipo de fiesta puede citarse el carnaval que tuvo lugar en ocasión de la apertura del parque Central de la Cultura y del Tiempo Libre en Moscú en 1928 (obra de los estudiantes del Instituto de Decoración Teatral bajo la dirección de I. Rabinovich). Hacia el final de los años 1920-1922, el estilo del ordenamiento mismo de las fiestas urbanas cambió también: se vió generalizarse las composiciones artísticas grandiosas, de dimensiones enormes, cargadas de un contenido de propaganda extremadamente virulento. Se construían enormes maquetas, edificios, maquinarias destinadas a simbolizar la construcción de la sociedad nueva: eran acompañadas de escenas con varios personajes donde se veía a los artesanos de la construcción socialista y a sus enemigos. Eran máscaras de contenido social, ejecutadas en un estilo chocante, expresionista, grotesco. Ejemplos típicos de estas composiciones grandilocuentes fueron realizados en Leningrado a fines de los años veinte y al inicio mismo de los años treinta por las brigadas de IZORAM. Leningrado fue decorado en ocasión del décimo aniversario de la Revolución de Octubre mediante todo un dispositivo de «arquitectura de propaganda» colocada especialmente. Puede citarse a título de ejemplo la torre en espiral de la Plaza de la Insurrección, que comportaba en su base una armadura de hierro disimulando el monumento ecuestre del zar Alejandro III (obra de I. Fomin). En lo que concierne al desenvolvimiento

mismo de la fiesta, su forma más organizada es, evidentemente, el teatro. Es por eso que este último entraba tan ampliamente en los programas de las fiestas, al mismo tiempo que aparecían formas específicas de teatro de propaganda. Las representaciones teatrales tradicionales eran integradas en el espacio urbano; se creaban especialmente espectáculos de propaganda que podían representarse en cualquier punto de la ciudad; los actores se transportaban de un barrio al otro en el espacio de una jornada, y volvían a representar su programa (a veces directamente sobre las plataformas de los tranvías de propaganda). Pero la forma más específica de teatro fue la de los espectáculos de masas: teatro monumental nacido de la revolución, donde las representaciones hacían intervenir millares de participantes, mientras decenas de millares de espectadores miraban.[101] El pionero de este tipo de teatro fue el director N. Vinogradov-Mamnat, director de los talleres teatrales del Ejército Rojo. Espectáculos de masas fueron montados en muy gran número en Petrogrado en 1920: el Primero de Mayo se representó bajo el pórtico del edificio de la Bolsa, el misterio *El trabajo liberado* (puesta en escena K. Mardjanov, proyecto preliminar: Altman, realización: Chaldnecht). En el verano, se representó en un anfiteatro especialmente arreglado dentro de un conjunto de casas de reposo para los trabajadores en la ribera de un lago, con el escenario colocado sobre una isla, el espectáculo *El bloqueo de Rusia* (obra de I. Fomin, puesta en escena S. Radlov, decoración: V. Jodassievich), y el 8 de noviembre, se presentó sobre la plaza del Palacio *La toma del Palacio de Invierno* (puesta en escena Evreinov, decoración: Annenkov).

Un testigo da el siguiente testimonio acerca del primero de estos espectáculos: «Actores más cañones más caballos de circo más la fortaleza de Pedro y Pablo más un aerostato inmovilizado no lejos de allí —y: un observador, más una multitud de varios miles de espectadores cuya marejada se abalanzaba irresistiblemente hacia la entrada de la Bolsa al final de la representación (¡he ahí también nuevos improvisadores!).»[102] El espectáculo *La toma del Palacio de Invierno* era a la vez una obra de teatro de masas y el primer «espectáculo sonido y luz» del mundo.[103]

ella tomaron parte un batallón del ejército y más de ocho mil civiles. datos siguientes pueden darnos una idea de la magnitud y complejidad esta representación, extensibles a las demás:

La obra fue escenificada en tres áreas principales circundando el palacio, y las calles dirigidas a la plaza estaban colmadas con unidades del ejército, carros blindados y camiones militares. Dos grandes plataformas, cada una de unas sesenta yardas de largo por dieciocho yardas de ancho, flanqueaban la entrada a la plaza frente al palacio: a la izquierda la plataforma «roja», del Ejército Rojo (el proletaria-

do), y a la derecha la plataforma «blanca» donde el Gobierno Provisional presidía. La plataforma blanca incluía 2 685 participantes, entre ellos 125 bailarines de ballet, 100 artistas circenses y 1 750 extras. La plataforma roja era igualmente grande, e incluía tantos trabajadores originales que habían participado en la batalla real como Evreinov pudo encontrar. Comenzando cerca de las 10 p.m., la representación abrió con un tiro de fusil, y una orquesta de 500 interpretó una sinfonía de Varlich, terminando con *La marsellesa,* la música del Gobierno Provisional. Cientos de voces gritaron «¡Lenin! ¡Lenin!», y mientras *La marsellesa* era repetida, ligeramente desafinada, las multitudes rugieron *La internacional.* Finalmente, camiones llenos de trabajadores corrieron a través del arco hacia dentro de la plaza, y alcanzaron su destino, dentro del Palacio de Invierno mismo. Cuando los revolucionarios convergieron en el edificio, el Palacio, que había estado previamente a oscuras, fue iluminado de pronto por un diluvio de luces en el edificio, fuegos artificiales y un desfile de las fuerzas armadas.[104]

Esta suerte de *«happenings»* políticos monumentales envolvían la participación masiva de la gente, tanto en calidad de actores como de espectadores, y eran una síntesis de todas las artes, el circo, las paradas militares, las ceremonias conmemorativas, las concentraciones políticas y otras cosas más. Estaban ideados espectacularmente para emocionar a las multitudes, y a la vez respondían al pensamiento atrevido y a la búsqueda de novedad de la vanguardia. Se practicaron con una amplitud sorprendente:

Espectáculos de masas fueron montados también en Moscú, en Jarkov, en Odesa e igualmente en todas las pequeñas ciudades, como por ejemplo Alatir. Espectáculo de masas eran también las composiciones musicales monumentales. Las más imponentes fueron ejecutadas en Bakú y en Moscú en 1922 y 1923 bajo el título de *Sinfonía de sirenas de fábrica,* bajo la dirección del compositor A. Avraamov. Un espectáculo titulado *Lucha y victoria* debía haber sido representado en Moscú en los espacios inmensos del Campo del Jodinsk y en el espacio aéreo sobre el cual se recorta (puesta en escena V. Meyerhold, decoración A. Vesnin y L. Popova), pero el proyecto no fue jamás puesto en ejecución a causa de la situación material particularmente difícil que conocía nuestro país en 1921. Los espectáculos de propaganda de masas proponían una forma de arte teatral enteramente nueva, que golpeaba de asombro a los contemporáneos. Algunos (como A. Gan) consideraban entonces que los espectáculos de ese tipo serían llevados a suplantar enteramente al teatro tradicional.[105]

Tal vez las descripciones y comentarios que hacemos hoy de aquellas actividades las idealicen un poco y tiendan a mitificarlas. De todos modos, lo importante es que se inscriben en todo un conjunto de fenómenos que tendían a una refuncionalización social del arte «culto», dirigida a una comunicación masiva. Los precedentes de estas experiencias eran más bien las

celebraciones «primitivas», las fiestas, las ceremonias colectivas, los carnavales y otras instituciones de carácter sincrético, que la plástica especializada como plástica, el teatro como teatro, la danza como danza, la música como música y demás singularizaciones de las artes independizadas como actividades autorrealizables. Es decir, los lejanos orígenes sincréticos del arte. Hay que redundar en que no eran artes genéticamente integradas, como en las etapas iniciales del desarrollo artístico; se trataba de artes modernas individualizadas que tendían a resincretizarse.

Para encontrar después algo próximo a estas celebraciones en la cultura occidental, hay que volver la mirada hacia las manifestaciones políticas ya mencionadas, hacía algunas experiencias «contraculturales» de la década del sesenta —por supuesto, con *otro sentido*—, y, en especial, hacia los actos de inauguración y clausura de grandes festivales o de encuentros deportivos, en primer lugar las Olimpíadas, así como las Espartaquiadas y otras actividades de gran escala donde el deporte se integra con la música, la pantomima, la representación, la danza y los efectos plásticos mediante vastos ordenamientos colectivos. Esto se ve sobre todo en la Unión Soviética y otros países socialistas, pues algo de las celebraciones descritas se mantuvo, aunque dentro de un carácter más deportivo que cultural, perdiendo así su rumbo primigenio. Las experiencias «contraculturales» desarrollan más la acción espontánea individual enmarcada en un evento masivo, mientras los actos en festivales y eventos deportivos desenvuelven una participación colectiva disciplinada y dirigida bajo el mando centralizado de especialistas. Las manifestaciones políticas organizadas de modo artístico vienen a quedar en el medio, pues hay control central y a la vez cierta libertad de expresión personal. En el primer caso el fin es la experiencia en sí misma. En el segundo es la representación. En el tercero, junto con el pronunciamiento político obtenido por la movilización modelada imaginalmente, puede haber un margen mayor de iniciativa o expresividad individual que en los actos del primer caso, muy rígidamente ordenados en pos del efecto colectivo.

En Cuba se han realizado los esfuerzos que retomaron de manera más próxima las experiencias y búsquedas de los actos revolucionarios de Octubre, aunque de un modo muy dirigido, sin la espontaneidad festiva y de participación de las celebraciones del período del «comunismo de guerra». Fue un plan desarrollado en 1968 por la Comisión de Orientación Revolucionaria (COR) del Comité Central del Partido. Para la celebración del aniversario del triunfo revolucionario se acondicionó la Plaza de la Revolución y su principal avenida de acceso con grandes vallas, en una orquestación que a la vez transmitía un mensaje ideológico y cualificaba el ámbito del acto.[106] En la conmemoración del 26 de Julio, en Santa Clara, se integró el diseño de la plaza de esa ciudad con una exposición al aire libre sobre el descarrilamiento del tren blindado, episodio culminante de la lucha insurreccional logrado allí por los rebeldes al mando de Che Guevara. Esta exposición incluía los restos del tren y otros testimonios históricos integrando un ambiente con vallas *pop*, cine, proyecciones fijas, música y sonido.[107] En el acto nocturno por el centenario del inicio de las luchas

independentistas cubanas, celebrado en octubre, en el mismo lugar histórico del alzamiento, donde se inauguró el Parque Nacional La Demajagua,

> se alcanzó la máxima síntesis de los elementos expresivos de la comunicación visual: desde el monumento conmemorativo, la valla del pintor Raúl Martínez, la proyección cinematográfica en las pantallas gigantes y la actuación de las masas simbolizando las diversas etapas de las luchas revolucionarias. Los elementos sonoros, cinéticos, humanos, pictóricos y arquitectónicos se fusionaron en una síntesis comunicativa.[108]

Por aquel entonces también se efectuaron exposiciones a escala urbana, que incluían vallas, lumínicos, música, sonido y aprovechaban las vidrieras de las tiendas como vitrinas de exhibición. La integración de medios múltiples se logró además en varias exposiciones memorables en el Pabellón Cuba, en La Habana, y algunas presentadas en eventos internacionales, como el pabellón cubano para la Expo'67, en Montreal.[109] Sobre esta clase de esfuerzos comentaba Segre en la época:

> La intensidad comunicativa, el mensaje objetivado, se logra con los elementos aportados por la técnica moderna: gráfica, cine, diapositivas, murales lumínicos, música electrónica; imágenes reales y virtuales, transmisoras de ideas, de conceptos, generadoras de pensamientos, de interrogantes, revitalizadoras del pasado y del presente, incidentes en nuestro quehacer cotidiano y al mismo tiempo recuperadoras de nuestra memoria histórica.[110]

La mayor parte de los intentos fue ejecutada por el mismo equipo interdisciplinario, que se había impuesto

> una renovación, una experimentación constante, de las posibilidades implícitas en los *mass media* liberados de sus contenidos negativos, enajenantes, deformadores y puestos al servicio de una comunicación antidogmática, históricamente verídica, funcionalmente educativa de la sociedad.[111]

Experiencias de esta dimensión no volvieron a intentarse en Cuba, como tampoco volvió a alcanzarse un éxito semejante al de entonces en integrar medios múltiples en exposiciones y otras actividades culturales. Se desarrollaron en cambio representaciones masivas de carácter gimnástico o dentro de actos de inaguración y clausura de juegos deportivos y festivales (por ejemplo, en el IX Festival Mundial de la Juventud y los Estudiantes, 1978, y en los XIV Juegos Deportivos Centroamericanos y del Caribe, 1982), a la manera de la Unión Soviética y los países socialistas de Europa.

Dos prácticas teatrales vinculadas que pueden servirnos para analizar la extensión del arte hacia fines prácticos de información y propaganda duran-

te los primeros años de la Revolución de Octubre fueron El Periódico Vivo y las Blusas Azules. El primero

> surgió durante los borrascosos días de la intervención militar en la Rusia soviética cuando en el país existían muy pocas posibilidades de edición de prensa. Los estudiantes del Instituto para el Periodismo fundaron (octubre de 1923) como una derivación de *El Periódico Vivo* el equipo de *Blusas Azules* (así llamado por su vestimenta de trabajo) a fin de llevar noticias de última hora a las fábricas, lugares públicos de reunión, etcétera, de la capital soviética. En 1925 ya había más de mil equipos y en 1926 llegaron éstos a diez mil. Contaron con la colaboración de intelectuales como Mayacovski y Tretiakov.[112]

Goldberg afirma que la agrupación, en su momento culminante,

> probablemente envolvió más de cien mil personas, con sus numerosos *clubs* en ciudades a todo lo largo del país. Usando *agitprop,* «periódicos vivos» y la tradición del teatro de tertulias, su repertorio incluía esencialmente cine, danza y cartelones animados.[113]

Cualquier recurso venía bien a las Blusas Azules con tal de atraer al público, divertirlo y a la vez trasladarle su mensaje ideológico. Sus presentaciones eran desembarazadas, chillonas, espectaculares, efectistas. Por ejemplo, podía colocarse un paramento con figuras pintadas, y los actores asomar sus cabezas desde atrás a través de huecos en el lugar correspondiente a las cabezas de las figuras. Había números sólo de entretenimiento y humor; mientras en otros, esto se combinaba con las funciones informativas y propagandísticas. En ellos la actualidad

> a veces era representada valiéndose de parodias, *sketchs,* canciones satíricas, pantomimas, danzas y otros medios con una elaboración escénica. Los grupos ilustraban de modo vívido problemas de naturaleza abstracta de índole económica, social, política y estatal. Se valían también de medios circenses y de cabaret. La influencia de la vanguardia teatral soviética, en especial de Meyerhold y Tairov, les parece evidente a algunos observadores.[114]

En efecto, es evidente, por ejemplo, la influencia de *Misterio bufo,* de Mayacovski, puesta en escena por Meyerhold, obra que era también una suerte de «periódico vivo», pues cada día cambiaba según los acontecimientos que iban produciéndose, estableciendo una relación permanente entre la vida y la escena. También en la inclusión de elementos circenses, de *music hall* y de otros espectáculos no «cultos», que caracterizaron las puestas en escena de Meyerhold desde los inicios de la década del veinte.

No obstante, más allá de los influjos, e incluso de los préstamos abiertos, había una diferencia fundamental. Los grandes directores de vanguardia

rusos, que renovaron la concepción del teatro, aunque trataban de abrirse a un público más amplio, y en ocasiones perseguían una incidencia de la escena sobre los problemas políticos y sociales del momento, empleándola como un instrumento artístico-ideológico, lo hacían dentro de la concepción especializada tradicional del teatro, es decir, como una representación artística ofrecida a un público en un local dedicado a ese fin. Por este lado eran «tradicionales», mientras eran muy revolucionarios en la manera de hacerlo, a través de la inventiva exacerbada en el lenguaje, propia del vanguardismo, que por otra parte incorporaba además recursos espectaculares y de convención, así como formas populares, ajenos todos a la tradición del teatro dramático. El Periódico Vivo y las Blusas Azules eran menos «tradicionales» porque representaban en cualquier lugar improvisado a cualquier hora, yendo en busca del público necesitado de información y entretenimiento. Y lo eran también en virtud de su subordinación a este cometido práctico. Su objetivo principal era menos hacer teatro que informar, divulgar y hacer propaganda política. Un Meyerhold o un Tairov, en cambio, priorizaban la valoración artística de su teatro. De ahí que aunque Meyerhold soñaba con representar en ambientes reales, su trabajo se concentraba en la sala, pues en aquéllos se requerían muchas condiciones para lograr el depurado control artístico por él exigido. A El Periódico Vivo y las Blusas Azules les preocupaba menos esto: eran, como pudiera decir Julio García Espinosa, un teatro «imperfecto»,[115] interesado más en una funcionalidad práctica que en la perfección escénica.

En cuanto al lenguaje, ambos eran también muy revolucionarios, pues aprovechaban los recursos experimentados por la escena moderna en Rusia y encarnaban

> un estilo en el cual el teatro habitual saltaba en mil pedazos por su «manierismo», su alto grado de estilización, la ausencia de sicología en los personajes, la vistosidad de los montajes, el uso muy liberal de tradiciones no cultas (circo, cabaret, revista musical), la preferencia por los temas sociales y no por las situaciones «humanas», su inclinación al periodismo en detrimento de las «bellas palabras», etcétera.[116]

En este aspecto, la diferencia con el arte escénico de Meyerhold, Vajtangov, Tairov, Foregger y otros directores rusos de vanguardia emanaba de la propia variación en el grado de funcionalidad práctica de sus intentos. Mientras en El Periódico Vivo, las Blusas Azules y otros teatros «callejeros» —como los que divulgaban medidas higiénicas, educando a la población en tal sentido, o los que en las festividades representaban tribunales que juzgaban a los enemigos del pueblo—[117] se teatralizaba para informar, divulgar y propagandizar, en los escenarios vanguardistas se intentaba vincular el teatro —en calidad de actividad especializada, autosuficiente— con la vida de actualidad. En el primer caso el movimiento iba desde la vida hacia el teatro, y en el segundo del teatro hacia la vida. La completa ancilaridad funcional de los primeros determinaba que su lenguaje estuviera re-

gido ante todo por la capacidad de atraer a las masas, comunicarse con ellas y moverlas a una acción práctica. De ahí su uso consciente de *sketchs*, de elementos tomados del circo, el cabaret y la revista musical, o sea, de recursos provenientes del ámbito del *kitsch*.

Alfred H. Barr, quien tuvo oportunidad de asistir a una representación de las Blusas Azules a principios de 1928 en Moscú, en el club de los trabajadores del transporte, la describió así:

> La primera parte del *show* fue mayormente propaganda almibarada bajo la forma de canto y danza. Muy ingeniosos cambios de vestuarios y simple ballet atlético. Después de un entreacto brindaron una parodia de *Carmen*, muy bufonesca. La de Charles Chaplin fue mucho más divertida.
> Toda la representación, no obstante, fue vasta y ruidosamente disfrutada por la audiencia, para la cual había sido cuidadosamente estudiada. Ellos querían ópera en el club y las Blusas Azules se la proporcionaban. El *élan* y la espontaneidad, y la simplicidad de la representación, tanto como su notable funcionalismo, hacen de las Blusas Azules una muy importante unidad del teatro ruso.[118]

Querían ópera y se la daban. Todo había sido estudiado para satisfacer a un auditorio popular, con el objetivo de informarlo y adoctrinarlo de una manera divertida. Había *élan* artístico, pero también una precisa funcionalidad. Las Blusas Azules y otros teatros de ese tipo están a punto de entrar en el sistema de la cultura «de masas», del cual llegan a incorporar numerosos expedientes y morfologías, con el propósito de captar a su auditorio más que en pos de una experimentación teatral, como la de Meyerhold, enfocada a renovar las concepciones y recursos escénicos.

Si no lo hacen es porque sus creadores, junto con esta funcionalidad popular, se preocupaban también por seguir parámetros «cultos» propios del movimiento de vanguardia. Ellos querían comunicarse con las masas, pero sin abandonar los principios «cultos» de la creación de vanguardia, a los cuales mantenían fidelidad. Esto se aprecia hasta en los motivos cubofuturistas, suprematistas y constructivistas de sus elementos escénicos. En definitiva, era un teatro hecho por vanguardistas, por artistas «cultos», no por especialistas de publicidad o de «cultura de masas». Por estas razones su espectáculo, aún cuando era destinado al público más amplio, podía ser disfrutado también por espectadores «cultos». Barr rechazaba la «propaganda almibarada» (tipo sistema «de masas»), pero disfrutaba la ingeniosa inventiva en los cambios de vestuario[119] (tipo sistema «culto» de vanguardia), y consideraba a las Blusas Azules «el más natural y espontáneo de los teatros rusos».[120]

Esta clase de actividades indican uno de los caminos más productivos e inmediatamente eficaces seguidos por la vanguardia rusa en su intento de llevar el arte a un desempeño social directo. En ella el arte «culto», sin dejar de serlo, es extendido en servicio de una función ideológica concreta,

consiguiendo un lenguaje apto para una comunicación generalizada, en el cual intervienen estructuras y recursos de sistemas «no cultos».

Un paso más allá avanzan otras experiencias, como las «ventanas de la ROSTA» (Agencia Telegráfica Rusa). Fueron iniciadas por Mijail Chremnij en 1919. Eran una suerte de caricaturas o historietas gráficas, con imágenes y texto, que se colocaban en las vidrieras de las tiendas vacías de aquellos años del «comunismo de guerra» y en otros lugares públicos. De gran tamaño, con frecuencia alcanzaba unos tres metros cuadrados. Cumplían objetivos de propaganda política y orientación de las masas sobre problemas de actualidad, en una época en que se dificultaban las comunicaciones. Las primeras fueron ejemplares únicos dibujados a mano, pero después eran reproducidos por una técnica de estarcido y circuladas por todo el país.[121] Duraron hasta 1922, cuando se inició la etapa de la Nueva Política Económica (NEP). Mayacovski trabajó en ellas con gran intensidad y dedicación casi desde su inicio, al extremo de que, si creemos a Víctor Shklovski, los versos que ideó para ellas «podrían formar una segunda edición de sus obras completas».[122] El volumen del trabajo del poeta en las «ventanas de la ROSTA», el carácter de historieta versificada que él les daba, al hacerlas por lo regular con un mínimo de seis dibujos que estructuraban un mensaje narrado, cada uno con su texto en rima, y el hecho de haberse convertido en su máximo animador,[123] han llevado erróneamente a identificar a Mayacovski con la creación de este método de difusión masiva, equivocación en la que incurre hasta Strigalev.[124]

Se trata, en verdad, de una forma *sui generis* de propaganda, que mediante procedimientos rudimentarios era capaz de una comunicación efectiva en aquellos días llenos de dificultades, cuando los recursos poligráficos veíanse muy limitados. Si fueron «la aleación de la estampa popular, la caricatura profesional, el cartel y la consecutiva simplificación de la forma que por entonces idearon las "corrientes de izquierda del arte"»,[125] se debió a su carácter de gráfica de servicio, de respuesta a una necesidad práctica y bajo circunstancias concretas. Que no hay imprenta, se dibuja y se reproduce manualmente (en este caso la técnica obedecía a una necesidad, no al «manualismo» consciente del grabado artístico); que las vidrieras están vacías, se usan para colocar estas imágenes; que hay que informar a las masas, atraerlas y tratar de influir sobre ellas, se emplean recursos apropiados a este fin, tomados de la caricatura, la publicidad comercial, el *lubok*. Este último es un grabado popular ruso surgido en el siglo XVIII, que reúne imagen y texto y era coloreado a mano. Se empleaba como un medio de comentar los acontecimientos de actualidad, como sus nietas las «ventanas de la ROSTA». Todas estas fuentes son integradas mediante el poder de síntesis del dibujo moderno, que lejos de oponérseles, según hace el dibujo académico, las tiene él mismo como fuentes en no poca medida. El método y la propia estructura de las «ventanas de la ROSTA» responden a determinaciones muy concretas de la realidad. Es algo que se hace a la medida de ella y para satisfacer sus claras exigencias en un momento histórico.

Es difícil analizar si eran arte o diseño gráfico. Estimo que el dibujo humorístico, la caricatura, las historietas y las fotonovelas son manifestaciones artísticas, pues además de su franco carácter imaginal existe un amplio margen de «libertad» de índole artística y literaria para la expresión y la creatividad, al revés de la mucho mayor coerción técnico-funcional de la valla, la cubierta o el cartel, que hemos discutido en sus diversas facetas. Así, los autores de un dibujo humorístico o de una historieta no trabajan como hace el diseñador gráfico, para trasladarnos un mensaje claro y bien definido, fijado con anterioridad a la confección de la valla o del cartel, ni para procurar que éste nos motive a ir al cine a ver una película determinada o a actuar de acuerdo con una consigna política. El mensaje que nos trasladarán no ha sido delimitado previamente; surge en el proceso mismo de su creación. Ellos nos cuentan una historia o nos hacen un chiste, los cuales pueden tener un contenido o un objetivo ideológico precisos, como también pueden poseerlo un mural, un cuadro, una novela o un ballet, pero nunca nos informan: el día tal, en más cual lugar, habrá un acto de masas, ni tampoco nos persuaden a asistir. Su mensaje artístico, además, puede ser más claro o más oscuro, puede llegar a un público «popular», a uno «culto» o a ambos al unísono, mientras un cartel, por ejemplo, aunque sea uno «cultural» destinado a espectadores «cultivados» para invitarlos a ir a un concierto de música electroacústica, y su imagen, por lo tanto, pueda ser sofisticada y sólo legible en toda su profundidad para aquellos espectadores que poseen una base previa, este cartel siempre tendrá que, por lo menos, comunicar a todos los que sepan leer que un concierto de música electroacústica, por fulano y mengano, será ofrecido en un lugar y una fecha determinados. Un dibujo humorístico de Stenberg o, más aún, de Chago, pueden no ser comprendidos por el grueso de la gente, a quien no informarán absolutamente nada.

Claro, ocurre que por su vínculo con medios o formas de reproducción masiva (periódicos, revistas, impresión poligráfica), la caricatura, el dibujo humorístico, la historieta y la fotonovela se han dirigido por costumbre a auditorios muy amplios. Son manifestaciones artísticas modernas, surgidas de las posibilidades de reproducción traídas por el desarrollo industrial. Si vimos al arte apartarse de la industria y de la artesanía y devenir una actividad cada vez más cerrada, en este caso se trata de nuevas artes (en el sentido actual del término), brotadas de las capacidades de multiplicación de la tecnología, como lo son también la novela radial o el *sketch* de TV. Y por lo tanto son manifestaciones artísticas que suelen pertenecer al sistema de la «cultura de masas» —concentrándose en la finalidad de entretener— y no al sistema «culto», aunque esto no sea una determinación tipológica. Sin quebrar su estructura, cualquiera de ellas puede concebirse dentro de los parámetros de este último sistema, y difundirse a través de sus circuitos (revistas especializadas, cuadernos, libros, exposiciones, catálogos). Esto se ha venido haciendo desde tiempo atrás; por ejemplo, además de los mencionados, en casos como los de Steve Gianakos, Robert Altman, el grupo Los Situacionistas, Jean Linned y otros. Del mismo modo que puede haber un cine «de masas», uno «culto» y otros que satisfagan a am-

bos parámetros en sus respectivos niveles de visión, puede ocurrir lo mismo con una caricatura o una historieta.

Esta línea de pensamiento pudiera conducirnos a considerar las «ventanas de la ROSTA» como manifestaciones artísticas emparentadas con aquel arte «de masas». Ellas también caricaturizan, hacen humor, emplean recursos literarios directos, narran, en fin, modelan imaginalmente la realidad con vistas a una comunicación. Sólo que en las «ventanas» opera un ingrediente que no aparece en las formas recién analizadas. Es la presencia en su estructura de componentes y funciones del cartel o del simple anuncio. Las «ventanas» dan informaciones precisas, al extremo de que nacen como un intento de aliviar el vacío dejado por la carencia de periódicos, comunican mensajes y consignas muy bien delimitados previamente, que ellas se circunscriben a divulgar, y en consecuencia su lenguaje, tanto como la creatividad y expresividad personal de sus autores, se hallan concentrados rigurosamente en cumplir fines de propaganda masiva muy concretos. Esto las acerca al cartel, la valla y el anuncio, y aproxima los métodos y posibilidades de creación de los dibujantes de la ROSTA a aquéllos de los diseñadores gráficos. De este modo, la voluntad de síntesis de sus imágenes, su impacto y comunicabilidad, el empleo de la tipografía y otras soluciones, las emparentan con el cartel. Se evidencia hasta en que de ellas, a través de Mayacovski, nacerán los carteles de la NEP, que analizaré en el último capítulo. La ancilaridad propagandística de las «ventanas» es total. No olvidemos que, incluso, se trata de una manifestación de «tiempo de guerra», aunque pudo haber seguido practicándose después, tanto mediante reproducción manual como por medios poligráficos.

Como vemos, es un fenómeno híbrido muy peculiar, hostil a las clasificaciones. De un lado, surgen muchas dudas en cuanto a considerarlas diseño gráfico o plástica extendida a funciones propagandísticas. De otro, si nos inclinásemos por la segunda opción, las «ventanas de la ROSTA» permanecen también en equilibrio en la frontera que separa el arte «culto» del arte «de masas». Si a propósito buscaban una «representación próxima a los cuentos populares»[126] y sus composiciones eran «simplemente inequívocas, comprensibles hasta para los analfabetos»,[127] como las que desarrollará la más masiva «cultura de masas», un análisis detenido nos obliga a reconocer, como hace Rényi, que su manera de representar «tiene menos relación con el cuento popular, [...] con las figuras idealizadas del folklore, de lo que parecería a primera vista, aunque se basa en ciertos esquemas de aquel mundo de imaginación».[128] Pudiera decirse que era un producto «de masas» que no llegaba a contradecir los parámetros «cultos», de algunos de los cuales partía, rebotando la asimilación que éstos habían hecho de formas populares.

Quienes creaban las «ventanas» eran artistas plásticos «cultos», uno de ellos además un gran poeta, pero la extensión determinada por el cometido funcional era llevada al extremo con el fin de asegurar la comprensión masiva. Se ve muy claro en los versos que para ellas componía Mayacovski, distintos a su obra poética «culta», sin rupturas, experimenta-

ciones, ni imágenes futuristas. No eran versos que asimilaran y recrearan el lenguaje periodístico: eran versos periodísticos en el sentido recto del término. El poeta no debe haberlos recogido en libro no sólo por la razón fundamental de que funcionaban en conjunción con la imagen. También a causa de no considerarlos «Literatura», sino simple información versificada con destino preciso y temporal hecha al ritmo de la actualidad más candente y en su exclusiva función. Su trabajo en esto influirá aparte en su poesía «culta».

Por el lado opuesto, se aprecia el influjo de la plástica de vanguardia en la figuración y en algunas soluciones formales de las «ventanas de la ROSTA», sobre todo en las que hizo Vladimir Lebedev. Pero con frecuencia eran soluciones que desarrollaban los puntos de contacto de esta plástica con la simplificación, el geometrismo e incluso con la propia iconografía del arte popular, y en especial del *lubok*. No olvidemos que una de las vertientes iniciales de la plástica rusa de vanguardia fue un primitivismo inspirado en el *lubok* y la tradición vernácula, peculiar versión rusa del expresionismo,[129] representado en general por el grupo Valet del Cuadrado. Por este «primitivismo futurista»[130] transitaron Malevich, Larionov, Goncharova, Koñonkov, en cierta medida Tatlin, y otros que después evolucionarán hacia el suprematismo, el rayonismo, el constructivismo, o, como Chagall, permanecerán dentro de aquella inclinación. De otro costado, los recursos vanguardistas incorporados en las «ventanas» se basan a menudo en el usufructo de las relaciones formales abstractas explicitadas por el constructivismo y el suprematismo. Esto facilitaba otras soluciones que ya eran de carácter diseñístico. Recordemos que los artistas y arquitectos rusos de avanzada definirán el concepto de diseño, y uno de los lugares donde lo hacen es en la forma híbrida de las «ventanas de la ROSTA». La aplicación de los recursos de vanguardia no se hace, por tanto, en virtud de ellos mismos. Se acomodan funcional y subordinadamente a las metas prácticas de las «ventanas».[131]

Poco importa a nuestro propósito lo que éstas fueran o dejaran de ser. La cuestión fundamental radica en el hecho de que los vanguardistas rusos, en su afán de llevar el arte a la vida y de hacerlo desempeñar misiones prácticas al servicio de la revolución, fueron capaces en algunos casos de compatibilizar sus intereses como vanguardia con los requerimientos de la comunicación masiva. Esto, lejos de rebajar su creatividad y originalidad artísticas, los condujo a una inventiva extraordinaria, que quebró las fronteras entre las artes, consiguió realizaciones sintéticas muy singulares, y anticipó futuras evoluciones del arte. En algunos casos las transformaciones fueron tan pronunciadas que casi dejaron de hacer arte de vanguardia para hacer diseño gráfico o «cultura de masas». Fue lo ocurrido, entre otros ejemplos, con las «ventanas de la ROSTA» o las Blusas Azules. Quiere decir que no siempre las vanguardias permanecían en un diálogo —o más bien en una gritería— de sordos con el pueblo, como hasta yo les reprocho. Sus experiencias de extensión, funcionalización y síntesis del arte tendían puentes fructíferos para terminar con aquella gritería de sordos. Eran un salirse de sí misma de la vanguardia para acercarse a las masas y buscar una

eficacia social. Junto con el ansia cultural destacada por la revolución, el acelerado incremento en el nivel educacional que ella hacía posible, y dentro de las condiciones excepcionales que abría para una máxima integración del arte con las necesidades sociales, esfuerzos de esa índole podían haber sido los pasos iniciales hacia un debilitamiento de la balcanización cultural y un reencuentro del arte con la vida. Por lo menos, nunca hubo tanta oportunidad para hacerlo.

APORTES ARTÍSTICOS DE LOS RUSOS. LA «CULTURA DE LA ABSTRACCIÓN»

Ahora bien, dejando aparte todos estos problemas de la integración del arte con la vida —algo que tal vez pasó para siempre junto con la época del ágora y de la catedral—, así como del mayor o menor alcance de su deseo de extenderse a una comunicabilidad social, los aportes artísticos de los vanguardistas rusos resultaron verdaderamente extraordinarios en sí mismos. El enfoque que aquí se sigue no prevé una valoración de los resultados plásticos en cuanto tales de la vanguardia rusa. Pero conviene recordar que fueron de los más fructíferos, al punto de que puede considerarse a Rusia como el segundo foco en importancia de los comienzos del arte moderno, sólo superado por París, que basaba su primacía en la confluencia de creadores de todo el mundo, rusos incluidos.

Además de muy intenso y creador, fue un foco muy original, único. Si observamos las múltiples ideas que se discutían, lo ambicioso de los empeños artísticos, la diversidad de intereses y prácticas, pudiéramos resumir nuestras conclusiones diciendo que la vanguardia rusa fue una extraña suma de la Escuela de París con el futurismo con el Bauhaus con De Stijl con el dadaísmo. ¡Asombrosa fórmula! Se manifiesta en la amplitud y en la tendencia ecuménica del quehacer artístico, que se descubre hasta en denominaciones como cubofuturismo o en señalamientos como el de Norbert Lynton cuando afirma que el futurismo ruso era más bien un dadaísmo...[132]

Circunscribiéndonos a la estricta problemática de los lenguajes plásticos, el sello característico y el gran aporte de los rusos es la abstracción. Como afirma De Micheli,

> el centro principal de la cultura abstraccionista, de su búsqueda, y de su elaboración teórica como movimiento fue, en los inicios, tanto la Rusia anterior a la Primera Guerra Mundial como la joven República Soviética de los años que siguen inmediatamente a la Revolución de Octubre. Entre 1905 y 1914 y después entre 1917 y 1925, el abstraccionismo se consolidó ampliamente en Rusia.[133]

Allí se producen los desarrollos más tempranos de las dos principales vertientes del arte no figurativo: la «lírica», con Kandinski y Ciurlionis, y la geométrica, con Malevich, Tatlin y Rodchenko. Si con anterioridad los

rusos habían sobre todo asimilado —a menudo de una manera muy especial— los descubrimientos de la Escuela de París, el inicio del abstraccionismo en corrientes programáticas lleva el cuño de fábrica ruso.

Su práctica no sólo se generalizó allí durante la segunda década del siglo: contó además con un profundo desarrollo teórico, de tipo filosófico. Porque tanto para Malevich como para Kandinski la abstracción no era simplemente un modo de hacer arte, sino un descubrimiento de esencias. Kandinski hablaba de una «mirada interior» que

> atraviesa la dura corteza, la «forma» exterior, y cala hasta el interior de las cosas, hace que percibamos con todos nuestros sentidos el «pulso» íntimo de las cosas. Y tal percepción se convierte, en el artista, en núcleo de sus obras. Inconscientemente.[134]

Malevich vislumbraba la existencia de una «sensibilidad pura» oculta tras la representación de objetos.[135] La voluntad de huir de la figuración obedecía a la aspiración de captar por vía sensible la sustancia profunda de las cosas. Era penetración, no huida. No pretendía un abandono de las posibilidades de la pintura, sino de su máxima potenciación, al liberársele de lo considerado aparencial, fenoménico, para llegar a la suprema «representación sin objetos». Tales ideas, por debajo de un idealismo casi místico, poseen un núcleo racional que después veremos.

Además de las vías abiertas por estos dos grandes artistas, existe otra línea dentro de la abstracción que es la más típicamente rusa, al extremo de haberse convertido casi en la etiqueta de todo el movimiento plástico de aquella época. Por supuesto, me refiero al constructivismo. Es la más típica porque centra la gran meta de la vanguardia rusa, el «gran experimento» de reintegrar el arte a la vida práctica. Y porque refleja mejor que ninguna su entusiasmo «futurista» por el desarrollo de la técnica moderna. El constructivismo es la abstracción artística llevada a la abstracción de los mecanismos, maquinarias y demás construcciones tecnológicas, cuyas formas no representan nada, sólo responden a las necesidades de su estructura y funcionamiento. En el caso de los constructivistas «realistas» (Gabo, Pevsner) se toman formas, materiales, instrumentos y otros recursos de la tecnología para hacer una escultura de nuevo tipo, una escultura que renuncia al volumen y a la masa, a semejanza de las construcciones industriales alzadas con perfiles de acero, cables, etcétera. En el caso de los constructivistas «productivistas» (Rodchenko, Stepanova) se declara la muerte del arte y se busca disolverlo en la construcción de objetos útiles. Es la línea que impulsan Tatlin y los arquitectos de vanguardia. El constructivismo, en el primero de sus casos, resultará la base de numerosos desarrollos del arte contemporáneo, sobre todo a partir de su idea de la obra artística como «nueva realidad». Idea que, según hemos visto, procura quebrar el papel representativo del arte, liberándolo en la creación de obras que nada figuran, cuentan o reflejan, valiosas como portadoras de una artisticidad intrínseca, abstracta. Es la plástica planteada como construcción de objetos propios, no como reflejo de otras instancias de la realidad, línea

que han desenvuelto el concretismo, el espacialismo, el arte óptico y cinético, el minimalismo... En el segundo de sus casos, el constructivismo será la vía por donde los artistas de vanguardia definirán en la práctica la nueva actividad del diseño, según veremos en el último capítulo.

El constructivismo comienza como una sensibilidad hacia los materiales en sí mismos, que apreciamos en los relieves de Tatlin, tan diferentes de los ensamblajes figurativos de Picasso, a pesar de haberles servido estos últimos de motivación.[136] Este interés por los materiales es de índole no figurativa: se prioriza la inmanencia del material, no su sometimiento a una representación. Es una de las líneas iniciales de esa notable inclinación de los rusos al abstraccionismo, que se desenvuelve por vías muy diferentes. En este caso, desde sus inicios, implica una postura materialista, muy diferente a la filosofía de Kandinski y Malevich. Podríamos decir incluso, casi a punto de caer en un juego de palabras, que es materialista al extremo en su materialidad. El acercamiento artístico de los rusos a materiales heteróclitos —de más está decir que eran preferiblemente materiales de tipo industrial— es polar al de los cubistas. Éstos los sometían a sus fines pictóricos o escultóricos figurativos, los empleaban como elementos plásticos subordinados a la representación. Para los rusos, al contrario, el material sólo debía ser usado para articular una construcción, trabajándosele de un modo que no contradijera sus características propias. Esta modestia del artista, esta subordinación ante el *medium* que reducía el grado de su intervención transformadora, conducirá a algunas realizaciones premonitorias del *minimal art*. Es significativo que Carl Andre ha usado el término constructivismo para caracterizar la labor temprana de Frank Stella y su propio trabajo artístico y literario:

> Permíteme indicar alguna sombra de lo que yo entiendo por una estética constructivista. Frank Stella es un constructivista. Él hace pinturas combinando unidades idénticas separadas. Esas unidades no son rayas, sino brochazos. Nosotros hemos observado a Frank Stella pintar un cuadro. Él llena un patrón con elementos uniformes. Sus diseños lineales son el resultado de la forma y limitación de su unidad primaria. Una pared de ladrillos es una ejecución constructivista. Los diversos patrones conectados de modo general son un resultado de la forma de los ladrillos individuales. Esta definición excluirá las obras de Newman de la estética constructivista, porque él usa obviamente muchos y muy variados medios para conseguir un efecto general. Mi constructivismo es la creación de diseños totales por la multiplicación de las cualidades de los elementos constitutivos individuales.[137]

Como vemos, para el *minimal*, como para los rusos, el respeto al material se extiende a la inviolabilidad de la forma precisa de su existencia en unidades singulares. Esto es una derivación en el dominio artístico de los

métodos de construcción por ensamblaje de elementos seriados, propios de las torres, los puentes, las maquinarias y otras construcciones tecnológicas que impactaron la sensibilidad de la gente a partir de su desarrollo colosal y bastante alardoso en la segunda mitad del siglo XIX. El propio término «construcción» connota más este tipo de confesión que cualquier otro, y en toda aquella época se vinculaba al máximo con la labor del ingeniero-constructor. Los rusos son los primeros en transponer la ingeniería al arte no sólo como estética sino como metodología. Constructivismo fue primero un método de hacer arte a la manera de las construcciones de los ingenieros. Convocado al reclamo revolucionario de llevar el arte a la vida social, devino más tarde el intento de metamorfosis del artista en ingeniero, paso decisivo hacia la definición del diseñador.

En la fase inicial del constructivismo se aprecia ya una sensibilidad de tipo industrial. Como decía, no es una abstracción de índole filosófica, es la abstracción de la tecnología, de la construcción de estructuras funcionales, no representativas. Se trata de una sensibilización de la ingeniería, con su uso de piezas, de elementos de diferentes materiales al desnudo, ensamblados como componentes de una maquinaria o de una construcción utilitaria. No es el material «culturizado» de la artesanía o el cubierto de decoración como en la arquitectura académica y en los bienes de uso de fabricación industrial. No es un material «figurativo». Es el material «abstracto» de las torres y mecanismos «no figurativos» de los ingenieros. La ideología de los comienzos del constructivismo puede apreciarse en un texto de Nicolai Tarabukin escrito al parecer en 1916 y publicado en 1923:

> La forma de una obra de arte deriva de dos premisas fundamentales: el *material* o medio (colores, sonidos, palabras) y la *construcción*, a través de la cual el material es organizado en un todo coherente, adquiriendo su lógica artística y su significado profundo. Consecuentemente, la noción de forma debe ser entendida como la estructura real de la obra, su unidad estructural o compositiva. [...] La forma de objetos del mundo exterior sirve con frecuencia como un estímulo a la creación artística, pero la forma en ese sentido [...] debe ser excluida del número de los componentes pictóricos reales de la obra de arte. [...] El material dicta las formas, y no lo opuesto. Madera, metal, cristal, etcétera, imponen construcciones diferentes. En consecuencia, la organización constructivista de un objeto depende de los materiales usados: el estudio de diversos materiales constituye una consideración importante y autónoma.[138]

Como vemos, el respeto a la materia prima, que en sí misma es «abstracta», conduce a recusar la figuración, dando lugar a una línea no figurativa absolutamente peculiar de la vanguardia rusa, línea inscrita en el espíritu tecnicista del futurismo. En ella creará Tatlin, hacia 1914, la primera escultura abstracta, en coincidencia con el brote del suprematismo.

El surgimiento del constructivismo estaba enlazado también a un modo diferente de encarar el arte y la creación artística. Muy a principios de la segunda década del siglo los artistas y escritores rusos

> comenzaron a hablar en contra de la empresa estética dominada por la idea de «belleza». La pintura francesa, representada por ejemplos tempranos en colecciones rusas, conllevaba las convenciones que ellos deseaban refutar: referencias a la naturaleza, organización espacial ilusionista, y, más significativamente en este contexto, lo que les parecía una forma de expresión personal, individualista, en la cual lo arbitrario y lo accidental desempeñaban roles mayores, y que no podía ser medida o considerada útil para la colectividad. En lugar de estas convenciones, los poetas y pintores de esta generación en Rusia apuntaron a regenerar el lenguaje en sí mismo con el fin de expresar la pureza original de la experiencia humana. El arte iba a ser una realidad completa en sí misma, no una reproducción de fenómenos existentes.[139]

La evolución natural de este criterio conducía a la fusión del arte en la producción industrial, o, para decirlo con mayor exactitud, al abandono de la creación artística en favor del diseño. Tal inclinación, es evidente, fue intensificada por la situación revolucionaria de Octubre. Más adelante me referiré con mayor precisión a este proceso.

Ahora sólo quiero insistir en la fuerza y diversidad de la inclinación de la vanguardia rusa hacia la abstracción. Allí, en aquellos años, todo parece llevar hacia ella: el neoprimitivismo, el cubismo, el futurismo... es la Roma hacia la cual convergen todos los caminos. Hasta un iconógrafo nato como Chagall hace algunas obras no figurativas. La abstracción parece ser, como dice de Feo, «la meta a que tiende la pintura rusa».[140] Y no sólo la pintura. La técnica de actuación basada en la «biomecánica» que ensayó Meyerhold era de sentido abstracto: pretendía «liberar de lo ilusorio» y hacer del cuerpo del actor un «instrumento de música». También son de índole abstracta los intentos de Scriabin por traducir la música en luces y colores, mediante un instrumento a la vez sonoro y lumínico. El *Poema del fuego,* también conocido por *Prometeo,* es una gran composición orquestal de 1910 que prevé un teclado de luces para proyectar un juego de colores sobre una pantalla, simultaneando la no figuración de la música con efectos plásticos abstractos. Su propósito: buscar un éxtasis místico que no era precisamente del tipo que hoy puede obtenerse en los *dancing lights.*

Los vanguardistas rusos llegan al extremo de experimentar hacia la abstracción en el terreno menos propicio: la lengua. Tienen la osadía de hacer una literatura abstracta. Es el *zaum,* el «lenguaje transracional» creado por los poetas futuristas Velimir Jlebnikov y Alexei Jruchenik también a inicios de los años diez. Su nombre viene de *za,* que significa «más allá», y *um,* «razón». Ellos pretenden un lenguaje «más allá de la razón», que rompa con los significados convencionales establecidos para las palabras y su fonética, en busca de una comunicación universal basada en el efecto de la pura sonoridad sobre la percepción sensible.

Como vemos, es el intento de un lenguaje abstracto, que operaría a la manera de la música, transmitiendo sus mensajes emotivamente, sin un sistema de signos convencionales. Notemos cierto paralelismo con las búsquedas contemporáneas de Malevich. Este procuraba despojar la pintura de toda referencia exterior, con el fin de descubrir las leyes y relaciones universales ocultas en el arte. El valor artístico de cualquier obra de arte, en su criterio, no radicaba en los datos circunstanciales de sus referencias exteriores, que conforman la parte más explícita de su contenido, sino en su armonía interna con aquellas leyes, capaz de una comunicación sensible, eterna y universal, trascendente a la caducidad de aquel contenido: ya no creemos en la diosa Venus, pero seguimos valorando su imagen en mármol. Malevich buscaba una «sensibilidad pura» fundamentada en los elementos plásticos más elementales y sus relaciones, de manera que el artista se ahorrara toda otra cosa, todo fenómeno, y trabajara con la sustancia misma del arte. Del mismo modo, Jlebnikov y Jruchenik querían reducir el lenguaje a los sonidos y fonemas elementales, para hacerlo funcionar en forma sensible, no racional. Ambos aspiraban a actuar como el músico: organizando elementos abstractos capaces de una acción emotiva en sí mismos.

No conozco ningún otro experimento literario en este sentido. Sólo hay algún punto de contacto en los «versos sin palabras» o «poemas de sonidos» de Hugo Ball, con los cuales aspiraba a renunciar «al lenguaje devastado y hecho imposible por el periodismo».[141] Aquello era más bien un acto de renuncia al lenguaje, un experimento verbal dentro de una especie de *performance* realizado en 1916 en el Cabaret Voltaire, no la búsqueda de un nuevo lenguaje. Están también las jitanjáforas del poeta cubano Mariano Brull. Él llamaba así a palabras inventadas, sin sentido, con las cuales hizo algunos poemas sin otro fin que la pura sonoridad. Pero a Brull ni siquiera le pasaba por la cabaeza buscar un lenguaje universal, ni ninguna preocupación más o menos teórica. Aquéllo era para él una incidencia lúdicra muy orgánica dentro de su trabajo poético, afiliado a la llamada poesía pura, una poesía de sentido «abstracto». Por eso la retozona jitanjáfora cubana no deja de tener su punto de contacto con el místico *zaum* de los rusos a un nivel más profundo. Podemos deducirlo del análisis que de aquélla hace Cintio Vitier:

> El hallazgo de la jitanjáfora se debe en el fondo [...] no sólo a la búsqueda de sensaciones (en este caso verbales) inocentes y alógicas de puro juego y fruición, sino al deseo de entrar en el *antes*, en la nebulosa, en el umbral del idioma. La jitanjáfora pura es un estado de indeterminación del lenguaje: sonido sugerente sin sentido fatalmente fijado. Las jitanjáforas puras quieren ser vísperas de *palabras*.[142]

Como vemos, es un punto extremo en la prospección de una comunicación poética sustentada por la sugerencia prelógica de los fonemas.

Para los rusos, no obstante, el asunto era mucho más serio, pues se trataba de la elaboración programática de todo un lenguaje suprarracional. Mas no es sólo en éste u otros casos particulares. Toda su experimentación abstracta correspondía a búsquedas trascendentes al hecho formal, e inclu-

so, con mucha frecuencia, al arte mismo. Estas búsquedas, a pesar de una diversidad extendida del misticismo a la funcionalidad práctica, poseían zonas de confluencia, y la más general era su común rechazo a toda clase de representación. Por ejemplo, las diferencias entre las preocupaciones de un Jlebnikov y un Tatlin son evidentes. Pero también lo son sus similitudes: el interés de este último en los materiales por sí mismos —fuente del constructivismo— es paralelo en buena medida al trabajo de Jlebnikov con los sonidos en sí mismos. Más aún, en 1923 Tatlin dirigió y escenografió la puesta en escena póstuma de *Zangezi*, de Jlebnikov, en la cual actuó además. Según su propio testimonio, enfocó este trabajo del modo siguiente:

> *Zangezi* ha sido llevada a escena bajo el principio de que «la palabra es una unidad de construcción; el material, una unidad de los volúmenes organizados». Jlebnikov mismo [...] veía la palabra como material plástico. Las propiedades de este material hacen posible operar con él para construir «el estado lingüístico». [...] Paralela a sus construcciones de palabras, decidí hacer una construcción material.[143]

Era una solución muy natural, dada la correspondencia entre las experiencias auditivas de uno con las visuales del otro. Tatlin pretende incluso extender el sentido de «construcción», de ensamblaje de unidades, característico del constructivismo, al método del poeta futurista. Pero el nivel de similitud es más profundo, y responde a esa inclinación antifigurativa que estaba en el ambiente.

Si la poesía se comunica tanto por una organización artística de los sonidos de las palabras como por una organización artística de los significados y connotaciones de esas mismas palabras y de sus relaciones sintácticas, Jlebnikov quería concentrar su labor poética en el primero de estos niveles, trabajando con la pura percepción sensible. Si la pintura y la escultura se comunican tanto por una organización artística de colores, líneas, materiales, etcétera como por una organización artística de lo representado mediante esos recursos visuales, Tatlin y Malevich, los constructivistas y los suprematistas, cada uno a su modo y según sus propias aspiraciones, querían también concentrar en el primer nivel su labor plástica, trabajando con la desnuda percepción sensible.

Es la voluntad abstracta de la vanguardia rusa, que tensa el arte al extremo de sus posibilidades internas. En Rusia se lleva a cabo, en forma generalizada y con gran profundidad, el más radical de los experimentos vanguardistas con el lenguaje, el que pretende potenciar la sustancia misma del lenguaje. En cierto sentido es paradójico, pues, como recuerda Segre, «uno de los países más atrasados de Europa, produce la abstracción total, la ruptura definitiva con el arte del pasado, el punto de partida de la cultura figurativa contemporánea»,[144] el más sofisticado de los ensayos de vanguardia. Además, el estado bolchevique fue la primera nación en el mundo en exhibir oficialmente y en gran escala el arte abstracto.[145] Y lo hizo en pleno «comunismo de guerra», a través de una red de treinta y seis museos fundados en todo el país entre 1918 y 1921.

La tendencia a lo abstracto actuará en perjuicio de los esfuerzos de la vanguardia hacia una comunicación social del arte, aunque los vanguardistas esperaban que fuera lo contrario, por lo menos a largo plazo, en virtud de su descubrimiento de una pretendida universalidad. Y es que los supuestos «lenguajes universales», aunque tuvieran un fundamento objetivo que después veremos, en la práctica eran precisamente lo contrario: lenguajes sofisticados que sólo llegaban a los entendidos. Si bien se basaban en leyes perceptuales de carácter universal, la gente no estaba habituada a comer crudas las leyes universales. En un paisaje al óleo, la gente podía sentir la grandiosa firmeza de la masa triangular de una montaña recortada contra el cielo, alzándose sobre la quietud de un extenso valle. Pero si los suprematistas reducían esto a un triángulo verde y un par de rayas amarillas sobre un fondo azul, era de esperar que la gente no sintiera ni comprendiera nada, aunque ellos colgaran sus triángulos por toda la calle.

Si, además de la abstracción, casi todos los rumbos del nacimiento del arte moderno se debatieron y se experimentaron en Rusia, hubo experiencias que anticiparon la futura evolución del arte, según ya hemos visto. En la esfera de las artes plásticas, entre numerosísimos ejemplos, pudiera decirse que Malevich fue el primer conceptualista *avant la lettre*, y que su *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* es quizás la obra más osada de toda la historia de la pintura. Por si fuera poco, a la serie blanco sobre blanco de Malevich respondió Rodchenko con su serie negro sobre negro, que anticipó en más de cuarenta años la idea similar de Al Reinhardt, y quien en 1922, como hicieron Tatlin y otros de sus colegas, abandonó la pintura para dedicarse a la fotografía, las construcciones, la escenografía, el diseño y el trabajo con los materiales. Su labor con estos últimos, como la de Tatlin, anticipa, según señalé, al *minimal*: una obra de 1920, titulada *Construcción de la distancia*, es una sorprendente premonición de la labor de Carl Andre con la madera de construcción. Los conceptos, la parte de las «palabras» del *minimal art* son también enunciados por Kandinski:

> El gran realismo mencionado, y que sólo está germinando, es un esfuerzo por expulsar del cuadro lo exteriormente artístico, para corporizar el contenido de la obra mediante la simple reproducción («no artística») del objeto en su dura simplicidad. [...] Precisamente gracias a esta reducción al mínimo de lo «artístico», canta con mayor fuerza el alma del objeto, puesto que ya no puede desviarnos el halago de la belleza exterior.[146]

En el fragmento hay además una recusación de lo estético que será muy propia del conceptualismo. Estos adelantos muestran lo avanzado que era el pensamiento artístico ruso, y en especial la reflexión que sustentaba el abstraccionismo. La apenas conocida labor artística de los rusos con los objetos, generalmente enfatiza en los objetos mismos, de modo semejante a lo hecho con los materiales; no se dirige a emplearlos como componentes plásticos para usar en un cuadro, según hacían los cubistas. Por eso obras como el plato sobre una mesa hecho por Iván Puni en 1915 están más próximas al primer

pop y al objetualismo que al cubismo, a pesar de sus lazos epocales. El desarrollo de la «cultura no figurativa» en el cual me he detenido se evidencia también en el primer planteo del cinetismo como movimiento virtual a resultas de la percepción del espectador, apuntado por Gabo y Pevsner.[147] Hay un consciente diseño *op art* en las telas proyectadas por Bárbara Stepanova y Liubov S. Popova ya en 1920. En ellas se ensayan los efectos cinéticos-perceptuales que mucho después desarrollarán Vasarely y compañía. Puede decirse que estas dos mujeres inventaron el *op art,* aunque sólo como un recurso de diseño. Otro hallazgo fuera de época es el descubrimiento por El Lissitski, en la década del veinte, del concepto de «ambiente» y de «instalación». Al diseñar la presentación de exposiciones, él potenciaba las paredes, el techo, el suelo, el espacio como entidades positivas, de manera que el conjunto quedaba como una instalación donde la propia sala de exhibición desempeñaba un activo rol estructural. En 1923 él exhibió sus «prun» en una sala de la Gran Exposición de Arte de Berlín a manera de una instalación general, la pared, el suelo y el techo como espacio activo donde se interconectaban las formas, no como soporte de obras individuales.[148] Mucho antes, en 1913, Goncharova, Larionov, David Burliuk y otros futuristas hacían ya *body art,* ese mismo año publicaron *Por qué nos pintamos: un manifiesto futurista.*

Son sólo algunos casos en el dominio de las artes plásticas, para no hablar del cine, el teatro, la literatura, la danza, la música, la arquitectura (sobre la cual he mencionado algo). En todas las manifestaciones se aportó una originalidad y una inventiva excepcionales, y se consiguieron algunas de las obras más significativas del siglo. Baste mencionar los nombres de Eisenstein, Vertov, Meyerhold, Babel, Mayacovski, Esenin, los ballets de Diaghilev, Stravinski... por sólo citar los que ahora me vienen a la mente, y quienes no eran figuras aisladas, sino cúspides de uno de los mayores movimientos de renovación cultural jamás conocidos, que tuvo otro rasgo de avanzada en la gran cantidad de mujeres que lo integraron. Si Duchamp hubiera nacido en Moscú no se sabe qué pudiera haber pasado. Sin alardear de modestia ha dicho el arquitecto Melnikov: «Si nosotros hubiéramos realizado todo lo que habíamos concebido en aquella época (lo cual era, afortunadamente, imposible), hubiéramos despojado de posibilidades artísticas a varias generaciones.»[149] Tal vez un poco exagerado, pero no dejaba de tener razón. Pero, además, la experiencia rusa tuvo una particularidad general que la distingue en todo aquel período del nacimiento del arte moderno. Me refiero a esa misma inclinación a unir el arte con la vida que analizamos en estas páginas. Propiciada por la circunstancia única de la revolución, se manifestó por caminos diversos y determinó la dinámica artística y muchos de sus hallazgos.

LOS TRES EJES DE VINCULACIÓN SOCIAL DEL ARTE

Hemos visto que la vanguardia rusa, durante los quince años posteriores al triunfo revolucionario, llevó adelante un esfuerzo histórico por vincular en gran escala el arte con la vida social. La Revolución de Octubre moti-

vaba a los vanguardistas hacia la fusión de sus intereses artísticos con las aspiraciones de las grandes masas en la transformación de la sociedad. Y algo aún más importante: establecía por primera vez condiciones objetivas para esta colosal ambición. El esfuerzo de la vanguardia puede esquematizarse en tres ejes principales:

1) *El arte en la calle.* Fue la ruptura con los habituales —y muy reducidos, sobre todo en el caso de Rusia— circuitos de circulación del arte. El arte abandonaba galerías, teatros y museos y seguía a la gente en las plazas, en las fábricas, en los actos de masas, en las movilizaciones. Pero era sólo una salida a la calle, pues las obras conservaban el mismo carácter especializado y autosuficiente propio para la difusión en los círculos de conocedores. Los vanguardistas que hacían esto, primero creían ingenuamente que las masas, incontaminadas de las tradiciones académicas burguesas, recibirían el arte representativo de los nuevos tiempos, el arte revolucionario correspondiente a la revolución que ellas habían hecho. Por paradoja, el arte más radical y sofisticado del mundo era difundido hacia los grandes públicos, estimándose que se trataba de un lenguaje universal. Después, los artistas de vanguardia pensaban que las masas debían ser educadas en la comprensión de este nuevo arte, el cual debía ser difundido al máximo para que se familiarizaran con él. Como anotamos, en el fondo de este eje anida la pezuña autoritaria y excluyente del vanguardismo.

2) *El arte en función de la propaganda política y la comunicación social.* El arte de vanguardia asume funciones extrartísticas, poniendo sus facultades al servicio de urgentes necesidades de información, orientación y agitación de las masas, candentes en aquel período revolucionario, y hasta hace tentativas por actuar hacia la solución de problemas sociales concretos. Con este fin se desespecializa como actividad autosuficiente, sincretizándose con la actividad política. A la vez extiende su lenguaje con el objetivo de lograr la imprescindible comunicación con la gente, haciendo «concesiones» a los sistemas no «cultos» y dirigiendo las experiencias vanguardistas en un sentido donde, lejos de dificultar la comprensión masiva, la facilitaran, por vía de aprovechar su poder de simplificación, su impacto, su dinamismo, sus contactos con la tradición popular y otros resortes. Esta resincretización tendió a una síntesis de las artes, a la creación de nuevas morfologías artísticas, a hallazgos de lenguaje, a la participación del público, y a otros fenómenos singulares de la Revolución de Octubre. Significativamente, esta desespecialización del arte representó un paso eficaz en contra de la balcanización de la cultura moderna en diferentes sistemas estéticos-simbólicos, retrotrayendo la situación propia de la etapa sincrética del arte, antes de que éste se independizara como actividad autónoma disminuyendo la escala de su función social. El arte pudo, por un lado, cumplir a cabalidad cometidos sociales apremiantes, al ritmo de aquel momento histórico, mientras, por otro, se realizaba en cuanto creación de vanguardia, al ensayar formas y métodos nuevos, experimentales, valiosos también en el estricto plano artístico, que en algunos casos adelantaron en décadas algunos desarrollos. A pesar de sus

éxitos generales —por supuesto hubo también muchos fracasos—, este eje es necesariamente muy limitado. Cincunscribe la unión del arte con la vida al terreno político, su funcionalidad social a la propaganda. El proyecto de la amplia vinculación artístico social es una empresa muy vasta y multifacetica, y este eje se concentra sólo en un aspecto. Esto, de más está decirlo, fue resultado de una situación práctica: los vanguardistas «de izquierda» condensaban sus fuerzas en la misión más apremiante exigida al arte en aquel momento de lucha y transformación política. Pero esta determinación histórica también afecta la posibilidad de desarrollo de este eje, pues con la consolidación revolucionaria y el paso a la construcción del socialismo, disminuye la intensidad y la emotividad de la labor de propaganda, y ésta deviene una práctica menos fértil para el arte.

3) El arte disuelto en la producción material. El arte deja de crear «estructuras inútiles», obras de función espiritual, para fundirse con el trabajo ingenieril dedicado a la fabricación industrial de bienes utilitarios. Es la definición de la actividad del diseño, que analizaremos en el capítulo final.

En páginas anteriores hemos discutido los dos primeros ejes. Se diferencian del tercero en un contenido esencial: en ellos el arte trata de ir hacia la vida sin dejar de ser arte. En el tercero, en cambio, el arte lo hace renunciando voluntaria y conscientemente a su condición artística, transformándose en lo que después llamaremos por el nombre de diseño. Resulta muy interesante observar que cuando el arte trata de volver a una ancha dimensión social en cuanto tal, sin renunciar a sí mismo, sólo lo logra en cierta medida en el segundo eje, porque allí es compulsado por requerimientos propagandísticos que lo impulsan a variar su carácter autónomo, especializado, para cumplir las funciones extrartísticas que se le exigen. Así, para hacerlo, se ve también en cierto modo obligado a dejar un poco de ser arte, para fundirse con la actividad política y propagandística. En cambio, en el primer eje, al conservar su carácter, no logra la comunicación y, por tanto, la integración con la vida.

Ahora bien, esto no tiene que ser así por necesidad. Cuando la vida pide una tarea concreta al arte, los vanguardistas demuestran que son capaces de hacerla. Pero cuando ellos desean llevar el arte en sí mismo al pueblo, fuera de toda función práctica, como arte sin apellidos, son víctimas del dogmatismo de pretender que esto era posible sin transformaciones al efecto. En beneficio de la propaganda eran capaces de inventivas y adaptaciones dirigidas a ese propósito, las cuales hemos visto propiciar algunos logros para el propio desarrollo del arte de vanguardia. Sin embargo, cuando únicamente se trataba de llevar la creación artística a las masas, al no existir una compulsión de tipo práctico, funcional, los vanguardistas sacaban a la calle sus experimentaciones sofisticadas, su arte tal cual, sin barajar por un momento la posibilidad de una extensión de lenguaje, que no tenía por qué contradecir necesariamente sus búsquedas formales como vanguardia. Al contrario, podía volverlas aún más ambiciosas, al emparejarlas con lo ambicioso de su proyecto de unir el arte con la vida. Por desgracia, mantenían un desbalance contradictorio: por un lado planteaban su proyecto,

por otro no hacían ningún esfuerzo realista por llevarlo adelante en esta dimensión, creando su arte en abstracto, sólo para el círculo de entendidos. Igual que fue posible un arte a la vez propagandístico y de vanguardia, pudo haberlo sido un arte de vanguardia sin más, que dirigiera parte de su fecundísima inventiva a idear métodos de extensión hacia las masas. De este modo el impulso de juntar el arte con la vida podía haberse canalizado tanto a través de la definición del diseño y del servicio de la actividad artística a fines utilitarios, como mediante la comunicación social del arte en sí mismo, en su calidad de forma autónoma.

CREATIVIDAD GENERALIZADA Y SOCIALIZACIÓN DEL ARTE

Para ciertas corrientes del pensamiento estético actual esto resultaría reaccionario. Perniola critica por limitados todos los intentos de la vanguardia rusa durante la revolución, encasillados por nosotros como la salida del arte a la calle, su sumisión a la propaganda y su disolución en el diseño.[150] Señala el error de los constructivistas, consistente

> en pensar la «muerte del arte» como la muerte de el «fin en sí»: en lugar de extender a todas las acciones la *autonomía* que en el capitalismo no se manifiesta más que en el arte, ellos lo eliminan, considerándolo como un valor en sí de la burguesía.[151]

Para él la tentativa revolucionaria de una comunicación artística a escala social es un absurdo, porque el arte mismo no es otra cosa que una manifestación alienada de la creatividad, resultado de haber sido ésta separada de la vida bajo el régimen burgués. La revolución, entonces, encaminará la desaparición del arte no a través de una disolución de su autonomía en cometidos funcionales —como el diseño y la propaganda—, sino trasladando esa autonomía creadora a todos los aspectos de la vida, jamás manteniéndola como una cualidad refugiada en la práctica artística.

El arte es considerado así una «alienación artística» de la creatividad, opuesto a la creatividad total, desarrollada en todas las manifestaciones de la vida cotidiana. Se trata de abatir el arte derrumbando las condiciones que le dan origen como un exilio de la actividad creadora del hombre, no de colectivizar su disfrute ni hacerlo participar en la solución de problemas sociales. Es la muerte natural del arte al volverse creadora toda la actividad humana, situación que tornará innecesaria la existencia de una práctica autónoma, y alienada, de la creación.

Son ilusiones utópicas, muy especulativas, de franco carácter anárquico en su culto a la autonomía generalizada. Tras su fachada de igualitarismo y masividad, este planteamiento trae a primer plano una abstracta liberación del individuo, relegando las responsabilidades colectivas dentro del organismo social. Perniola se afilia a las ideas de Dufrenne, Passeron y otros estéticos de «la creatividad», quienes, siguiendo una línea de pensamiento semejante, llegan a plantear la transformación de la estética en una teoría

general de la creación. Son gente que escribe muy buen francés. Veamos un ejemplo de Dufrenne. Él plantea con toda razón que nuestra cultura toma objetos de otros pueblos y, separándolos de su medio original y de su función, los promueve en calidad de obras de arte. Estos objetos, a la vez bellos y funcionales para las culturas «primitivas» que los confeccionaron, ¿han sido estetizados? Puede ser,

> si hacía falta que fuesen bellos —da lo mismo si esta palabra no figuraba en la lengua— para ser eficaces. Pero la estetización apelaba entonces a otra experiencia estética y a otro gusto: no se trataba de poner el objeto a distancia de representación, sino de estar más cerca de él para actuarlo y vivirlo en obra [...] la estetización se consumaba en la acción que moviliza el objeto convocada por esa acción misma: la esteticidad del arpón se sentía a través de la esteticidad de la pesca como práctica ritual donde funcionaba ese arpón. Era la vida la que era bella, y en todo caso estetizable; era ella la que estetizaba el objeto, y sin que éste, no obstante, haya sido fabricado bajo los auspicios del arte ni especificado como estetizable.[152]

Dufrenne hace notar que en la cultura (occidental) se manifiesta hoy una ampliación y una redistribución del campo de lo estetizable. Se refiere a la estética industrial y plantea que la conversión del objeto útil en objeto estetizable sólo podrá alcanzarse bajo condiciones:

> Simondon observó que el objeto técnico es bello cuando está en acción (y por lo tanto cuando no ha sido arrancado de su lugar y de su función): la vela cuando el viento la infla, el avión cuando vuela. Eso implica todavía un privilegio de ver, un efecto de espectáculo; pero puede ser que haga falta ir más lejos y preguntarse si la estetización no puede también ser realizada por aquél que usa el objeto, que pilotea el navío o el avión: otra experiencia estética, que ninguna otra cosa tendría en común con la contemplación inactiva y desinteresada, pero que se reuniría con la que atribuimos a los pueblos arcaicos.[153]

Este tipo de manifestación de la creatividad y de disfrute de la belleza en el trabajo y en toda la actividad humana es la que Perniola vincula con la crítica radical del arte que pudo haberse realizado con la Revolución de Octubre. Naturalmente, él no carga la culpa sólo a la vanguardia, sino a los propios «límites» de esta revolución,[154] que, por supuesto, no era una anarquía de gabinete como él hubiera deseado.

Ideas próximas a las de Dufrenne y Perniola sobre la creatividad habían aparecido mucho antes en la estética soviética, dentro de otro contexto. Veamos este fragmento de un trabajo de Pazhitnov y Schraguin titulado «¿Cómo relacionar la estética con la vida?», publicado en 1961:

> Resultado de la división capitalista del trabajo es la situación a partir de la cual, de la masa de hombres que han perdido toda posibilidad

de desarrollo de su capacidades creadoras y artísticas, se define la especial profesión de los artistas, cuya única ocupación es la de crear obras artísticas.

> Debido a esto, la actitud estética hacia la realidad va desapareciendo cada vez más de la vida práctica y de la actividad de los hombres; apenas se manifiesta en las acciones y la conducta diaria de los hombres. En realidad, los fundamentales potenciales artísticos se ven obligados a concentrarse sólo en la esfera del arte como campo especial de la división del trabajo, como profesión especial. El arte deviene el único canal a través del cual los hombres se manifiestan como artistas.[155]

El ejemplo corresponde a toda una línea de reacción contra el gnoseologismo típico de la época de Stalin. Ella proclama la creación «según las leyes de la belleza» (Marx) como objeto de la estética, entendida aquélla como «capacidad universal del hombre y de la sociedad en general que incluye todos los aspectos de la actividad socialmente útil.»[156] Esto conducía a la negación de la especificidad del arte como actividad autónoma, contraponiéndose la creación estética generalizada en la práctica laboral:

> El razonamiento era el siguiente: por cuanto la apropiación del mundo en la creación «según las leyes de la belleza» se realiza sólo en el trabajo y caracteriza la libertad social y la integridad social de éste, y donde el trabajo se lleve a cabo como actividad estética de los hombres no hay arte, no hay creación artística como actividad especializada e independiente.[157]

Del mismo modo que la estética romántica se volvía hacia una Edad Media idealizada como paradigma frente a las rupturas sociales y demás inconvenientes traídos por el desarrollo del capitalismo industrial, la estética de la creatividad idealiza el sincretismo «primitivo» frente a la especialización de nuestra era científico-tecnológica. Pierde de vista que según esta especialización es —nos guste o no— una consecuencia necesaria de la evolución económico-social, también lo es el desarrollo del arte como actividad autónoma. No quiere decir que no sea posible, junto con la desalienación del trabajo y la justicia social, la ampliación de la *experiencia estética*, proceso que, aparte de estos condicionamientos sociales, se ha venido manifestando ya en el arte moderno como muy a propósito recuerda Dufrenne. En definitiva, una sociedad armónica, organizada en función de satisfacer las necesidades materiales y espirituales del hombre, tenderá por su propia lógica interna hacia un predominio de lo estético. Pero estas futurologías —siempre muy refrescantes— no tienen por qué llevarnos a profetizar la muerte del arte, sino a visualizar la ampliación social de su creación y disfrute.

El arte es un muerto que muchos han matado y que, como diría Don Juan, «goza de buena salud». Porque no es algo cuyo destino deciden los teóricos, los políticos, los burócratas, los profetas, ni siquiera los mismos

artistas, sino la implacable dinámica de la sociedad, en conjunción con las presiones del propio desenvolvimiento interno del arte. Los productores, distribuidores y consumidores del arte obran activamente en esta evolución, pero dentro de condicionamientos roturados por aquellos marcos. El arte como actividad autosuficiente es un fruto del capitalismo, y al unísono un resultado de la diversificación de la conciencia, proceso que se manifiesta con el evolucionar de los modos de producción, pero que, consecuentemente, es una ley general del desarrollo de la conciencia. Postular una creatividad en la vida misma no tiene por qué aparejar el final del arte, una práctica específica con funciones muy particulares, y no sólo un supuesto refugio de la creatividad. La creación en las distintas esferas de la realidad sería un fenómeno de tipo estético, no artístico. En ningún caso sustituiría las complejas funciones del arte, actividad que, junto con lo estético potenciado en su profundidad máxima, incluye aspectos valorativos, cognoscitivos, ideológicos, etcétera, según hemos visto.

La estetización de la vida no significa un retorno al idealizado sincretismo «primitivo». Sería una estetización que conviviría con el arte al igual que con la ciencia, la filosofía y demás especializaciones del pensamiento. El arte intervendría en tal estetización, formaría parte de ella, se transformaría, se fundiría en algunos casos, pero también se mantendría como actividad autosuficiente, y aún continuaría especializándose en ese sentido. Ver el arte sólo como creatividad alienada por el capitalismo es un sociologismo vulgar. Proponer hipótesis sobre la disolución del arte en una creatividad total, generalizada en la estetización de toda práctica humana, es una ingenua extrapolación hacia el futuro del sincretismo primitivo, románticamente poetizado, que no deja de ser a la vez una huida hacia atrás y hacia delante de un presente hostil. Además, cuando se plantea que la masividad de lo estético implica la desaparición del arte, no puedo dejar de sentir en esto la sublimación de un último aristocratismo subconsciente: el arte es algo demasiado fino para ser masivo, margaritas para los puercos.

Una socialización de la creación no implica la obsolescencia del arte, porque la autonomía de éste no desaparece con el socialismo, que no es un cambio total de todo —como creían con infantil candor los utopistas y los teóricos de la «cultura proletaria»—, sino una fase más en la evolución económico-social. El arte como actividad autosuficiente es fruto del capitalismo, pero también del largo proceso de diversificación de la conciencia. De ahí que sea un fruto heredable, imprescindible para la nueva cocina del socialismo, que lo preparará a su modo. Como dice un cineasta en la última página de uno de los libros más polémicos que se han escrito en Cuba, «un nuevo concepto del arte no es el fin del arte, sino de prehistoria.».[158] El socialismo es un régimen sofisticado, apto para desarrollar al máximo el avance en todas las ramas del saber y la actividad especializados, y a la vez para ponerlos al servicio de la colectividad. Sustituye al capitalismo no para abrir una nueva Edad Media ni para volver al comunismo primitivo.

Exigir una desintegración del arte en la vida es menos lógico que aspirar a una socialización de la práctica artística como parte del sueño de

una estetización de la vida. Es, por ejemplo, la postura de Sánchez Vázquez, cuya estética también enfatiza la creación, pero sin retirar al arte de su notable papel en ella. Él estima que «si se trata de desarrollar la potencia creadora del hombre a escala social, se requiere una nueva forma de producción artística a la que corresponde otra forma, también nueva, de apropiación estética».[159] O sea, una socialización del arte encauzada a través de nuevas formas artísticas «por inventarse o crearse»,[160] o de otras surgidas «de la alianza entre arte y técnica, o entre arte y vida cotidiana».[161] Un nuevo desarrollo socialista del arte que será al unísono un refinamiento de su evolución como actividad específica.

Ahora bien, volviendo a la realidad que tenemos ante los ojos, el designio de generalizar la comunicación y el disfrute artísticos es una tarea de Hércules, que exige el movimiento doble indicado por Lenin y Fidel: del pueblo hacia el arte y del artista hacia el pueblo. Aunque la vanguardia rusa no alcanzó lo que después deseará Perniola, por lo menos lo complacerá esforzando su inventiva en menoscabar la autosuficiencia del arte y no en ampliar su comunicación social en cuanto arte sin apellidos, algo que iría más en contra de las aspiraciones del italiano por esfumarlo con la desalienación de la creatividad. Ya hemos visto que lo único que ellos hicieron para masificar el arte «puro» independiente de otros cometidos, fue sacarlo a la calle. Resultó un expediente tan limitado que su fracaso debe de haber estado entre las causas de que los artistas «de izquierda» se concentraran en el arte de *agitprop* —cuya ancilaridad los conducía a extensiones que también podían haber intentado en el arte autónomo— o abandonaran el arte para dedicarse al diseño.

La ejecutoria de la vanguardia rusa fue contraria también en otra vertiente a todo este orden de ideas que hemos visto. La totalidad de su acción por vincular el arte con la vida, en cualquiera de los tres ejes, nunca incluyó la creación por parte de las masas. Su participación sí, y en muy amplio grado, en un rango nunca visto. Pero, como he anotado ya de pasada, era una participación subordinada a los artistas y dirigida por ellos. Aún en las fiestas y en los espectáculos masivos, la gente ejecutaba lo que le era señalado, no participaba en la creación del evento, que llevaba muy bien las firmas de las individualidades que lo habían proyectado, como se aprecia en el fragmento de Strigalev citado. Es evidente que la masividad, unida en este caso a la sincera y espontánea emoción de la gente que desfilaba en las fiestas o intervenía en una representación teatral multitudinaria, propendía a cierto grado de creación en los participantes. Me refiero a aportes, transformaciones y matizaciones personales o colectivas que podía efectuar la gente sin violar el papel a todos impuesto por los artistas que concebían y dirigían el evento. Además, está bien claro que todo ejecutante artístico es también un creador, un intérprete que completa la creación de autores, directores, esconógrafos, musicalizadores, etcétera. Es uno de los artistas que intervienen en una manifestación de arte colectivo. No hay duda en esto. Mi observación no apunta a negar esta variedad de la creación. Sólo se dirige a caracterizar un aspecto de la tentativa de socializar

el arte en la Revolución de Octubre: la parte asignada a las masas era por lo regular la de la ejecución, no la de la ideación, que se reservaban los artistas.

Es otra expresión de la fuerte personalidad de las vanguardias rusas y de su autoritarismo. Ellas inventaron muchas cosas que ya conocemos, pero nunca ingeniaron métodos de fomentar la creación por las masas de sus propias obras, o al menos su ideación activa dentro de pautas orientadas por los artistas «cultos». Existían condiciones objetivas para que ésto pudiera haber significado uno de los pasos más importantes hacia la tan llevada y traída unión del arte con la vida. La principal era que las masas rusas, en su mayoría un campesinado semifeudal, casi no habían roto con su cultura popular tradicional. El débil desarrollo del capitalismo industrial en Rusia había retrasado las grandes escisiones culturales que son características de su imposición. La llamada «cultura de masas», cultura sustitutiva del acervo popular en la era de la industria, las comunicaciones y las grandes aglomeraciones urbanas, era allí de escasa fuerza. Esto hubiera facilitado una síntesis única entre la cultura «culta» de vanguardia y una cultura popular todavía muy fuerte. El país que hacía la revolución contaba en un extremo con la vanguardia artística más radical del mundo, y en el otro con las masas más «atrasadas» de Europa. Esto, que generó contradicciones en el plano cultural, podía a la vez haber facilitado muchas soluciones. La revolución abría posibilidades únicas a la acción cultural; las vanguardias, a la altura de esta situación, se empeñaban en una vasta incidencia social del arte; las masas, protagonistas de la revolución, liberadas, llenas de entusiasmo, sedientas de vida material y espiritual, estaban en una situación sicológica muy favorable para cualquier experiencia proyectada hacia el futuro, y eran portadoras de un acervo vivo hundido en las más profundas raíces de su etnos. Si las vanguardias, que con anterioridad se habían alimentado de los veneros populares, hubieran abierto vías a la intervención creadora activa de estas masas sobre nuevos —y revolucionarios— fundamentos artísticos, acordes con la proyección socializadora de la revolución y de la propia vanguardia, es posible que se estuviera colocando la piedra miliar de una refuncionalización social del arte y de una unidad del conglomerado cultural.

El atraso de Rusia, conforme era una dificultad para la comunicación artística, «culta», era una ventaja en el sentido apuntado en virtud de la vitalidad, cuantía y homogeneidad de su cultura popular. Pero las vanguardias iban a las masas para llevarles muy necesaria propaganda y para dirigir su participación en eventos conmemorativos y propagandísticos, no para viabilizar una creación conjunta. No hubo ni siquiera alguna concepción del tipo de «obra abierta», que, orientada hacia las masas, les hubiera permitido una mayor protagonización artística. Éstas fueron receptoras o ejecutantes del arte de propaganda a ellas dirigido por las vanguardias, nunca cocreadoras en su unión. Y lo trágico de esto es que si bien los vanguardistas tenían mucho que enseñarle al pueblo, este tenía tanto o más para enseñar a ellos, y, sobre todo, para aportar en cuanto creador del hecho cultural.

No quiere decir que los artistas se limitaran a facilitar que la gente bailara sus danzas folklóricas, tocara su vieja música e imprimiera sus *luboks*. Tampoco que se redujeran a popularizar la creación en el sentido de acomodarla pasivamente a convenciones asimilables por quienes desconocieran los desarrollos modernos del arte. Se trataba de intentar una síntesis entre los recursos especializados de la vanguardia —apropiados para las funciones modernas del arte— y la creatividad popular. A una revolución que lo transformaba todo hacia el porvenir no le armonizaba un arte autosatisfecho en un localismo tradicionalista. Las vanguardias estaban claras en proyectar el arte hacia el futuro. Pero debían haber visto que el futuro no sólo eran la electricidad y las maquinarias, sino la colectivización, determinada por la acción de las masas en todos los dominios. Por eso un arte «futurista» debió haber sido también un arte coral donde actuaran con voz propia las masas, donde los artistas, además de orientar, escucharan. Debió haber sido un arte que tendiera a la síntesis «inclusiva», no a la extensión masiva en sentido «exclusivista». La vanguardia artística, como su mismo nombre indica, era la llamada a encabezar tal experiencia, del mismo modo que la vanguardia política había guiado la revolución apoyándose en la fuerza popular. Pero dirigir significa que los más preparados conduzcan no sólo en pos de lo que estiman beneficioso en teoría para el colectivo, sino de acuerdo con lo que es, siente, piensa y desea en carne y hueso ese colectivo.

La síntesis no era fácil, pero existió la posibilidad de un intento. Fácil no fue ninguna de las tentativas históricas de la vanguardia rusa. Allí todo era difícil, pero todo era posible. Y la vanguardia rusa hizo más por expandir el alcance social del arte de lo que ha hecho ninguna otra vanguardia en el mundo. Pero poco emprendió en el sentido de una socialización del arte en el concepto dado hoy al término a partir de una práctica artística revolucionaria en América Latina desde los años sesenta, al vapor del auge de la lucha guerrillera en el continente y la radicalización de todas las esferas del pensamiento y de la acción social. Es el concepto que Canclini enuncia así:

> el arte socializado es aquél que transfiere al público el papel de productor: los artistas no sólo adoptan la perspectiva cultural de la clase trabajadora, no sólo rompen su elitismo ideológico: comparten los medios de producción.
>
> [...] en un proceso de liberación en el cual el pueblo, de objeto asimilable se convierte en sujeto transformador, la producción artística es una oportunidad más para que todos actúen como protagonistas.[162]

Se trata del establecimiento de métodos y estructuras que desarrollen no sólo la participación ejecutante de las masas: también su intervención creadora, al latido de necesidades y aspiraciones sentidas en lo íntimo. Un arte de las masas hacia fuera, no de fuera hacia las masas. Aunque, pienso, deberá ser simultáneamente un arte mediado por una preparación que le permita

obrar con efectividad en la circunstancia contemporánea, asimilando el instrumental de la práctica moderna, no desarmándose en anticuados y por lo tanto ineficaces tradicionalismos.

Los ensayos de la vanguardia rusa no comportaron esta visión, que quizás corresponde a nuestra época, cuando se han definido mejor algunas cosas. Ellos lucharon por llevar el arte a la gente, a la vida, pero no se plantearon desarrollar una creación conjunta con aquellas masas en ebullición. Aún los afanes hacia una «cultura proletaria» eran ensayos de probeta, efectuados por «especialistas en cultura proletaria», como los llamó Lenin, proyectos de «arriba» hacia «abajo», que ignoraban las aspiraciones, los gustos, las tradiciones, las circunstancias, en fin, la real situación del pueblo, dejado fuera de consulta en todo el asunto. Muchos esfuerzos de la vanguardia no fueron así, como ya hemos visto. Pero otras de sus ideas, de aplicarse, hubieran resultado traumáticas a tenor de su utópico voluntarismo, desembocando en un fracaso estrepitoso, conseguido de contra a un alto costo social. Ocurrió con algunas pruebas de los arquitectos por colectivizar la vida cotidiana, negando «la concepción segregada de la función vivienda»[163] y reduciendo por tanto el rango de la familia como institución, en beneficio de una existencia más de puertas afuera, a través de una minimización de las áreas privadas a cambio de áreas y servicios sociales.[164] Estos arquitectos no amenazaron con colectivizar la cama, sí casi todo lo demás. Reyner Banham dijo allá por los años sesenta que «un hogar no es una casa», pero algunos arquitectos rusos deseaban invertir estos términos haciendo que una casa no fuera un hogar, por lo menos en su sentido de familia. Para ser justos no era tanto así: se respetaba un por ciento de vida privada, integrándolo en «nuevos condensadores sociales», que debían facilitar la participación de todos los miembros de la familia en la vida social, liberándoseles de tareas y estructuras domésticas que dificultaban esta intervención. Las casas-comuna y otras proposiciones arquitectónicas que envolvían transformaciones inconsultas en el modo de vida de sus usuarios, fueron difíciles de llevar a la práctica por requerir

> un alto nivel cultural de la población, la transformación de los usos y costumbres tradicionales y el equipamiento técnico avanzado para hacer frente a las cocinas centralizadas, las lavanderías industriales, etcétera.[165]

Pero también porque eran autoritarismos de laboratorio, racionalismos de «especialistas en arquitectura proletaria», para quienes la gente se reducía a algún muñequito dibujado en un papel de cuadrículas, sin verla como seres vivos que además de cabeza y manos tenían corazón y otras partes del cuerpo, pensando hombres antropológicamente abstractos en vez de los correspondientes a un tiempo, a un lugar y a una cultura concretos.

En una dimensión más vasta, era el caso de la ideología de la «desurbanización»,[166] que planteaba ciudades lineales como una forma de eliminar las diferencias entre la ciudad y el campo, entre el proletariado urbano y los campesinos convertidos en obreros rurales, buscando el desarrollo inte-

gral de todo el país. Este esquema, innecesario es decirlo, iba aparejado al de la casa colectiva. Sus defensores llegaban a proclamar la desaparición de las ciudades en su concepción tradicional (ellas eran, al igual que el arte, engendros capitalistas destinados a sucumbir). Incluso Moscú —la idea era de Le Corbusier, quien levantó allí su primer edificio de gran tamaño— debería ser demolido para convertirlo en un inmenso parque nacional, donde sólo se salvarían el Kremlin y algún otro monumento. El concepto de las ciudades en cinta, más que una idea urbanística, era toda una estrategia a escala social, que envolvía la planificación física del país, la organización global de la producción agrícola e industrial, del transporte, del poblamiento, de la explotación de todos los recursos de la nación, del modo de vida... en fin, era una hiperbolización proyectual de los conceptos de planificación y colectivización propios de la economía socialista. Peor era el proyecto de los «urbanizadores», que planeaban ciudades en calidad de medios de producción, con la vida colectivizada al extremo de desaparecer la familia. Más adelante volveremos sobre ambas concepciones urbanísticas.

Estas ideas eran inaplicables no porque les faltara inteligencia y brillantez, sino porque, en una borrachera revolucionaria por transformarlo todo, habían sido concebidas sin mirar a la realidad, pensando sólo en el futuro. Por ejemplo, no tenían en cuenta el problema del campesinado, clase mayoritaria en Rusia, y la política estatal de alianza obrero-campesina, que difería una completa socialización del campo. Pero no sólo pasaba por alto cuestiones económicas y políticas concretas y muy agudas entonces. Había una desubicación teórica general, proveniente de interpretar la revolución como la llegada al futuro —que exigía arrojar todo lo anterior como un trasto viejo— y no como el tránsito hacia un modo de producción socialista que era un desarrollo dialéctico del anterior, no una ciudad del sol planeada en gabinete.

Hoy como ayer, algunos intelectuales de izquierda tienden a exagerar las posibilidades inmediatas de la revolución, proponiendo medidas irrealistas, traumáticas, tendientes a implatar transformaciones económicas, políticas, sociales y culturales que sólo se alcanzarán tras una larga evolución natural, aún cuando sean conducidas conscientemente. El Comité Central del Partido Comunista Bolchevique advertía en 1930:

> ciertos camaradas (Sabsovich, Larin, etcétera) son propensos a tentativas extremistas, infundadas y semifantásticas, y por consiguiente terriblemente perjudiciales, con objeto de cruzar «de un salto» los obstáculos que aparecen en el camino de la transformación socialista del modo de vida; obstáculos arraigados por una parte en el retraso económico y cultural del país, cuya superación es la única que creará las bases necesarias para una transformación radical del modo de vida. En estas tentativas procedentes de algunos militantes, que disimulan su naturaleza oportunista bajo la «frase de izquierda», hay que insertar los proyectos que llevan ya un tiempo apareciendo en la prensa, proyectos referentes a la transformación de las ciudades existentes o a la construcción de nuevas ciudades exclusivamente a costa del Estado y que

> preven la inmediata realización y la transformación en servicios públicos de todo lo que constituye el modo de vida de los trabajadores: alimentación, vivienda, educación de los niños mediante separación de sus padres, supresión de las costumbres y del modo de vida familiar, prohibición autoritaria de la preparación familiar de las comidas, etcétera. La puesta en marcha de estas nocivas y utópicas concepciones, que no reparan ni en los recursos materiales del país ni en el grado de preparación de la población, llevaría a gastos extraordinarios y al desprestigio profundo de la misma idea de una transformación socialista del modo de vida.[167]

El Comité Central Ejecutivo de los Soviets de toda Rusia repite este análisis ese mismo año, y aconseja:

> Los arquitectos deben evitar el peligro de dejarse dominar por la fantasía, porque una adecuada solución del problema sólo puede proceder de un arquitecto que comprenda la vida y las condiciones sociales de las masas. En el período de transformación de la familia de una base de economía doméstica individual en una base colectiva, toda solución mecánica, administrativa, es contraproducente; el problema debe tener un curso gradual, ser protegido y estimulado, organizado adecuadamente, poniendo en evidencia las ventajas y el aumento del bienestar del trabajador en el programa de colectivización.[168]

En contraste con esta ponderación. Mavacovski había cantado en 1918 un par de versos que parecían ser, aún muchos años después, la divisa de todos los artistas, arquitectos y diseñadores rusos de vanguardia:

Es poco marchar, futuristas,
hay que saltar al futuro.[169]

Toda vanguardia puede soñar e intentar lo imposible en apariencia. Es más: tiene que hacerlo, porque dinamizar (y dinamitar) es parte de su tarea histórica. Pero para tener éxito en la tentativa deberá actuar con una profunda comprensión de la realidad que desea transformar. Como el maestro de artes marciales, aprovechará la fuerza de esta realidad en vez de presionar contra ella. Cuanto más ambicioso sea un ideal, mayor realismo exigirá el hacerlo posible. Se ha dicho que el hombre pudo volar cuando fue capaz de servirse de la ley de gravedad en vez de antagonizar con ella. Es una lección que hubiera ayudado a los vanguardistas rusos. Por cierto, Tatlin mismo confeccionó un aparato para volar, el *Letatlin.* Pero era una sofisticadísima armazón de madera ligera y corcho con alas móviles, como un pájaro y no como un avión. Se estrelló en sus vuelos de prueba desde la torre del monasterio Novadevich, en 1932, igual que se estrellaban también entonces los últimos saltos hacia el futuro de la vanguardia rusa.

Aquellas ideas de los arquitectos y artistas eran valiosas y bien intencionadas, pero impracticables en su extremismo. Poseían hasta la impor-

tancia práctica de enfrentar el establecimiento de criterios conservadores que pueden frenar, e incluso desvirtuar, la finalidad última de la revolución: transformar todos los dominios de la vida y también la vida misma. Porque el extremo opuesto es la tendencia reaccionaria a ver la revolución como un simple cambio de poderes y estructuras, no de funciones; como un nuevo ropaje bajo el cual subsiste la misma manera de vivir y de encarar el mundo. La sola existencia de la ultrarradicalidad de vanguardia atacaba este peligroso tradicionalismo. Pero su fallo en la práctica le abonaba el terreno.

Una vanguardia con mayor sentido de la realidad hubiera ideado soluciones tácticas al alcance de su tiempo, sin renunciar a su estrategia de *transformación hacia el porvenir*. Talento les sobraba a aquellos creadores para hacerlo. Lo importante de estas soluciones radicaría más en obrar en el sentido transformador correcto que en su grado de acción. En no querer mudarlo todo de hoy para mañana, pero operar siempre en dirección revolucionaria. Su éxito hubiera ido acelerando una radicalización progresiva. Su incidencia práctica contribuiría a encauzar la evolución social en el sentido adecuado a sus aspiraciones, que a la vez iría haciendo posible pasos más ambiciosos, acordes con las condiciones existentes.

Hoy es fácil trazar estos «planes infalibles» para el triunfo de la vanguardia rusa. Cuando se pierde un juego de pelota, todos los espectadores explican después lo que debió haber hecho el mentor del equipo para lograr la victoria. Pero era él quien estaba sobre el terreno. Recomendar lo que debió hacer el vanguardismo ruso es un poco falso, porque hasta cierto punto conlleva algo de su propia inconcreción, viéndolo a él mismo como una entidad abstracta, no como hombres y mujeres de carne y sangre, productos de un lugar y una época, y actuando bajo circunstancias y presiones concretas. Pero todo este análisis no tiene que ver tanto con lo que pudo haber sido como con lo que podrá ser. Parafraseando el título de un libro de Waldo Medina, son cosas de ayer que sirven para hoy. Porque una valoración histórica de la experiencia cultural rusa de los primeros lustros de la Revolución de Octubre puede aconsejar el camino de próximas experiencias, evitando la repetición de errores y orientando la acción en general. En nuestros días la mayor parte de los artistas revolucionarios en lo político son también revolucionarios en lo artístico, y la experiencia de sus antecesores puede servir de rosa de los vientos. Habrá, hay, otras revoluciones, y habrá, hay, nuevos esfuerzos por socializar la creación.

Tal[170] vez el propio concepto actual de la socialización del arte, en todos los pelos y señas de su enunciado por los teóricos, sufra algo del síndrome ultra de los años sesenta y de su grandilocuencia utópica. Pero, como he dicho, se fundamenta en una práctica, y su propuesta abre un más profundo enfoque de la transformación cultural. Con respecto a las tentativas de Octubre hacia la mayor funcionalidad social del arte, pone el dedo sobre una debilidad de importancia. Porque

> si de lo que se trata es ante todo de instaurar y construir una nueva sociedad que permita desplegar, no sólo en un sector privilegiado, sino

en la sociedad entera, la capacidad creadora de los hombres, el arte debe contribuir a extender el área de la creatividad, cambiando radicalmente la relación con la obra, haciendo que el consumidor no se limite a asumir pasivamente lo ya producido, sino a insertarse en un proceso de creación, en el cual la obra producida por el artista sería una etapa importante, pero no la última. [...]

Se trata de acabar con el papel pasivo del consumidor estético, porque sólo así el arte responderá a las necesidades de una sociedad en la que lo humano se afirme como creatividad. El arte tradicional que tiene que dejar paso a un modo de producción que reclama, a su vez, un nuevo modo de apropiación estética. Se trata de incorporar al espectador o intérprete del pasado al proceso creador; aunque esta incorporación tenga un carácter limitado y no se mueva al nivel excepcional del genio, significará una enorme extensión de la actividad creadora, una verdadera socialización de ella.[171]

Así, el concepto de socialización del arte envuelve una expansión de la creación artística con nuevos métodos que hagan posible una práctica generalizada.

Son necesarias algunas precisiones con el fin de puntualizar todo el alcance de este concepto. Una revolución puede hacer posibles muchas formas de masificar el arte. La básica es el aumento de los artistas y del público. Las transformaciones económicas y sociales, unidas al interés por el desarrollo de la educación y la cultura, llevan, primero que todo, a un aumento vertiginoso del nivel educacional de la población. Se ha dicho con toda razón que el mayor logro cultural de la Revolución Cubana fue la campaña de alfabetización que prácticamente eliminó el analfabetismo en el plazo de un año. La posibilidad de invertir grandes recursos estatales en un sistema de enseñanza gratuito, abierto a todos y extendido hasta los confines del país, garantiza un rápido y progresivo incremento educacional de la población en conjunto. Esto facilita el aumento de la aptitud para el disfrute artístico y del número de personas que se dedican al arte. Pero, además, los recursos estatales se destinan a la fundación de sistemas de enseñanza artística provistos de un alcance similar; a la creación de teatros, museos, bibliotecas, galerías, salas de concierto, cines, casa de cultura y otras instalaciones a todo lo largo y ancho del territorio, así como de publicaciones, instituciones culturales presupuestadas, etcétera, y a la organización de eventos, premios, coloquios, encuentros de todo tipo y, más importante, al desarrollo de un vasto movimiento de artistas aficionados. Simultáneamente, se asignan importantes fondos al financiamiento de la actividad cultural, que no tiene que depender así del sometimiento a un mercado... en resumen, se establecen condiciones objetivas de base para el mejor desarrollo de la vida cultural, accesible ahora a todo el pueblo.

En sí mismo esto es una transformación ciclópea, que establece una infraestructura imprescindible para el incremento de la actividad artística y su comunicación social. Pero no es socialización del arte en el sentido que

analizamos, pues éste exige no sólo que aumente el número de artistas y espectadores entre las filas del pueblo, sino que se revolucione la separación misma entre quienes hacen el arte y quienes lo reciben. El crecimiento del público, del número de artistas profesionales, y de los obreros, campesinos y estudiantes que pintan, cantan o bailan en calidad de aficionados, no implica cambios en el arte. Es el mismo arte de antes, sólo que ahora lo practican y lo disfrutan más personas: hay más escenarios, se hacen más exposiciones, el ballet cuenta con un público mayor... pero son las mismas obras, los mismos cuadros y la eterna *Giselle*. Eso sí, hay cambios de contenido y proyección, que pueden posibilitar que se hable de un «arte socialista». Pero no ha cambiado el alcance de la actividad artística en sí. Incluso, la misma categoría de artista «aficionado» tiende a reforzar el concepto tradicional de división entre artista y público. Por ejemplo, los campesinos que improvisaban décimas en una fiesta lo hacen ahora en un escenario. Esto es celebrable, pero el concepto de socialización del arte encierra la idea de una modificación cualitativa de la actividad: que el escenario se disuelva en la fiesta y no al revés. Se refiere a nuevas formas de arte idóneas para una colectivización de la práctica creadora, que ya no será «culta» ni «popular». Así, el artista «profesional» no actuará solo como un instructor que enseñará a los «aficionados» a mover el pincel: será organizador y participante en una empresa conjunta. La gente no practicará el arte como un entretenimiento de tiempo libre, ajeno a sus problemas vitales. Será algo más profundo y ejecutivo.

Estas ideas tienden a generalizar experiencias efectivas que, como sabemos, le han servido de fundamento, en especial el teatro de acción social y los grupos de creación colectiva, también teatrales en su mayoría. Al establecer como lineamiento los rasgos de un ensayo particular, se inclinan al utopismo. Caen además en una mística de lo colectivo, confundiendo a veces colectivización con socialización y buscando colectivizar a ultranza, como si tal cosa fuera en sí misma una solución universal. A esto corresponde su otra mística de la participación, que llega a ingenuidades del tipo de celebrar el arte cinético porque requiere el movimiento del espectador ante la obra, es decir, porque de algún modo contribuye a romper la «pasividad contemplativa» del espectador frente a la actividad privilegiada del artista, relación fatalmente «burguesa» que es impostergable trastocar (la participación es vista más como producción, —si implica algo físico, mejor aún, y menos como actividad emotiva e intelectual de un público que, aún sin moverse de sus asientos, completa y recrea para sí lo que le transmiten los artistas). A menudo esta línea basa su plataforma en espejismos sociologistas, que transponen estructuras del campo económico y político al artístico. Pero toda esta agua sucia no les impide señalar una perspectiva más profunda a los esfuerzos por masificar el arte y por conducirlo a tareas sociales más directas y a la vez de mayor alcance.

El concepto de socialización del arte tampoco tiene que ver con el arte «de masas». Su génesis es de raigambre «culta», y es una empresa de artistas «cultos» con propósitos contrarios a la cultura «de masas» y sus objetivos. Pero no se debe confundir con una popularización del arte. Cuando deci-

mos «popularización» está implícita la separación entre un arte «cultivado» y un pueblo que no puede digerirlo. Popularizar significa llevar al pueblo. Hemos visto que el vanguardismo ruso no ensayó una popularización del arte como actividad autónoma de la propaganda y demás prestaciones, limitándose a sacarlo a la calle «sin concesiones», despertando burlas y rechazos. Aquello era una acción de difundir, no de popularizar, dos cosas bien distintas. La difusión, al igual que la creación de una infraestructura para el desarrollo cultural, es una de las acciones de carácter más bien cuantitativo que pueden emprenderse estatal o institucionalmente con el fin de expandir la comunicación artística. Un esfuerzo por difundir el arte sólo significa hacerlo circular con mayor amplitud. Esto puede incluir una dirección «material»: aumento de los circuitos habituales, establecimiento de circuitos alternativos, ruptura con toda clase de circuitos especializados al llevar el arte a las fábricas, los parques, los espacios públicos, en fin, «sacar el arte a la calle»; una dirección «imaginaria»: publicaciones, discos, grabaciones, medios audiovisuales, empleo de los medios de difusión masiva, en fin, todo lo que suponga una circulación sin la presencia física de las obras o de sus intérpretes; por último, una dirección de «las palabras»: conferencias, coloquios, cursos, clases, paneles y muchas otras formas de difusión «conceptual» del arte. La acción de difundir puede contener tareas de explicación para hacer accesible lo que se difunde. Pero nunca implica una transformación a este fin de lo difundido.

En cambio, popularizar el arte significa, por un lado, enseñar a comprenderlo, esto es, una didáctica y una publicística de «las palabras» del centauro artístico. Por otro, buscar amplificaciones del lenguaje «culto» que permitan una comunicación transcendente a su sistema y sus circuitos, pero sin mudar su esencia «culta».[172] Obliga, por tanto, a una adecuación del producto artístico para volverlo más accesible, no un simple incremento de su propagación. Los vanguardistas rusos hicieron esto sólo bajo la presión de emplear el arte con objetivos de propaganda. Los esfuerzos de popularización pueden requerir labores de difusión paralelas, así como una infraestructura especial a sus fines, pero no envuelven necesariamente mutaciones en los mecanismos de creación-recepción.

La llamada socialización del arte aspira a algo más radical. No busca extender el arte «culto» a una comunicación más masiva: su meta es que las masas tomen parte actuante en la creación de un arte que usufructa el instrumental moderno y que no será «popular» en el sentido de tradicional ni en el de «cultura de masas» —no obstante desarrollar en otra dimensión algo de estos acervos—, sino más bien como evolución de la dinámica «culta», aunque tampoco sea «culto» por quebrar las barreras de ese sistema estético-simbólico. El concepto de socializar el arte abarca una síntesis en varios aspectos. El de popularizar sólo indica una extensión. El de difundir, una circulación.

A modo de resumen y para una mejor visualización, enumero las principales vías que se han probado para vincular más el arte «culto» con la vida

y ensanchar su comunicación social. Estas vías pueden actuar conjuntamente e interpenetrarse. Lo que sigue no es «el verde árbol de oro de la vida», sino un esquema tan rígido, inexacto y aburrido como cualquier otro.

1) Establecimiento de una infraestructura propicia al desarrollo educacional, cultural y artístico generalizado de toda la población, en igualdad de condiciones. Con la excepción de algunos países desarrollados sin contrastes sociales muy notables, sólo puede lograrse donde haya triunfado una revolución socialista. Cuba es el único caso en el llamado tercer mundo. Carácter cuantitativo.

2) Esfuerzos de difusión del arte. Carácter cuantitativo.

3) Amplificación del lenguaje artístico. Aquí va la popularización del arte que acabamos de discutir, junto con otras extensiones menos generales, dirigidas a objetivos específicos. Carácter cualitativo.

4) Socialización del arte. Carácter cualitativo.

5) Refuncionalización del arte. Creación de obras en servicio de alguna misión social extrartística, como la propaganda política, la educación, el análisis y solución de problemas concretos, etcétera. El arte, por un lado, asume funciones prácticas, afectando a conciencia su autonomía. Por otro, ensaya amplificaciones en la dirección del punto tres, para asegurar la comunicación. Es el punto donde el vanguardismo ruso logró mayor efectividad social. Carácter cualitativo.

6) Disolución del arte en otra actividad. El arte aporta su acervo especializado al nacimiento de otra actividad, próxima pero diferente. Sería más exacto llamar a esto generación o paternidad. Es el caso de la definición del diseño por los artistas de la Revolución de Octubre, su logro de mayor alcance.

La aplicación de los dos primeros puntos no fuerza a una modificación del arte en sí, como ocurre en el resto de los casos. De ellos, el tercero y el cuarto implican modificaciones que no incumben a la condición autosuficiente del arte, pues son genéticas y de circulación más que funcionales. Estas mutaciones presentan el peligro de deslizar hacia el arte *kitsch* o «de masas». El quinto sí exige afectar la autosuficiencia artística, que debe coexistir con funciones ajenas a ella. En el sexto ya no se trata sólo de cambios: el arte engendra otra actividad.

Hemos chequeado el Debe y el Haber del más vasto combate empeñado jamás por volver a unir el arte con la vida. Pero sobre todo hemos tratado de analizar el carácter y los rasgos del empeño mismo. Su desenlace fue consecuencia del final mismo del movimiento de vanguardia en la Unión Soviética. Éste tuvo causas externas a la vanguardia, de las cuales se habla casi siempre, y causas internas, en las cuales he insistido aquí. Se olvida a veces que las causas internas fertilizaron el terreno a las causas externas. Se ve el fin de la vanguardia como una imposición dictada, no como un fracaso his-

tórico de la propia vanguardia. En realidad, son aspectos que no pueden separarse. Rodchenko hacía este balance al final de su vida:

> Fuimos nosotros los que nos rebelamos contra los cánones, los valores y los gustos recibidos. Fuimos nosotros los que exaltamos el mundo nuevo de la industria, la técnica y la ciencia. Fuimos nosotros los inventores y los que nos pusimos a transformar el mundo en lugar de sugerir la naturaleza en nuestros cuadros. Fuimos nosotros los que creamos una idea nueva de lo bello y ampliamos el concepto mismo del arte. Creo que esta lucha no fue un error.[173]

No lo fue. Por eso y por otras razones más importantes. Los vanguardistas rusos estuvieron a la altura de su momento histórico tanto en el plano artístico como en el plano político. En el primero revolucionaron el arte, en el segundo artistizaron la revolución. Cumplieron su papel histórico en la creación del arte moderno, y acometieron el desafío revolucionario de vincular el arte con la vida social. Lo segundo, por supuesto, era más difícil que lo primero, pues era la inauguración de una nueva perspectiva, no la prosecusión de un movimiento encarrilado. Tal vez se trataba de una meta más allá de la época. Tal vez no. De todos modos, si la vanguardia hubiera tenido unidad, sentido práctico, y mayor capacidad para evaluar la realidad, habría conseguido una base social y política que dificultaría la acción de las causas externas a su derrota. (Pero tal vez dejaría entonces de ser vanguardia.) Una derrota, sea por lo que fuere, es un fracaso. La vanguardia artística rusa fracasó, precisamente, porque fue derrotada.

NOTAS

1 Jean Ping «Lo que teme el Tercer Mundo», en *El Correo de la UNESCO*, París, año XXXVI; marzo de 1983, p. 8.

2 En «Lo que piensa el Tercer Mundo», en *El Correo de la* UNESCO, ed. cit., p. 9.

3 Alfred H. Barr, J.: «Russian diary 1927-1928» en *October*, Cambridge, no. 7, 1978, p. 18.

4 Vigdaria Jazanova y Oleg Chvidkovski: «L'Architecture soviétique. 1900-1930», en *Paris-Moscou*, ob. cit., p .302. Sobre las «casas-comuna», y su diferencia con los «inmuebles-villes» de Le Corbusier, ver Roberto Segre: *Historia...*, ob. cit., t. II, pp. 608-610.

5 Roberto Segre: *Historia...*, ob. cit., t. II, p. 600. Además, «la caja de escaleras y los elevadores son exteriorizados en la fachada lateral, no sólo como forma de la infraestructura de servicios sino haciendo visible el dinamismo humano impuesto por el uso cotidiano del público que concurre al edificio» (ídem).

6 Ver notas 21 y 22, capítulo III.

7 «Signo grande-edificio pequeño». Se refiere al edificio actuando como soporte de una gran valla con un mensaje gráfico.

8 Algunos de los hallazgos anticipatorios de la arquitectura soviética pueden conocerse en Mario Coyula Cowley: «Algunas consideraciones sobre la arquitectura y el urbanismo soviéticos de los años 20, en *Arquitectura Cuba*, La Habana, año III, no. 346, 1977, p. 52.

9 Roberto Segre y Eliana Cárdenas: *Crítica arquitectónica*, CAE-FAU Ediciones, Quito, 1982, p. 98.

10 Sobre esta comunicación ver: Jean-Hubert Martin y Carole Naggar: «Paris-Moscou, artistes et trajets d'avant-garde», y Nina Iavorskaya: «Les relationes artistiques entre Paris et Moscou dans les années 1917-1930», ambos en *Paris-Moscou*, ob. cit., pp. 24-36 y 49-53, respectivamente.

11 Camilla Gray: *The great experiment: Russian art 1863-1922*, Londres Thames and Hudson, 1962, *ils.*

12 Se llama así a los miembros de la Sociedad de Exposiciones Ambulantes, fundada por pintores que querían desarrollar un arte realista, de contenido social, y popularizarlo mediante muestras itinerantes por las principales ciudades del país. En sus filas estaban Kramskoi, Levitan, Repin, Serov, Shiskin, Surikov y muchos otros. Sobre este movimiento: Andrei Lebedev: *The itinerants*, Leningrado, Aurora, Art Publishers, 1982, *ils.*, y Camilla Gray, ob. cit., pp. 9-18 y 23-27.

13 Ver en especial Camilla Gray, ob. cit., pp. 7. y 253.

14 Mario Perniola: *L'aliénation artistique*, París, 10/18, 1977, p. 282.

15 Clara Zetkin: «Recuerdos sobre Lenin», incluido en Vladimir Ilich Lenin: *La literatura y el arte*, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1974, p. 309.

16 Camilla Gray, ob. cit., p. 255.

17 Ídem.

18 Maurice Crouzet, ob. cit., p. 239.

19 Ilyá Ehrenburg, ob. cit., p. 155.

20 Ibídem, p. 149.

21 John Reed: *Diez días que estremecieron al mundo*, La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1974, p. 41.

22 Ibídem, p. 42.

23 Camilla Gray afirma que la altura proyectada era doble de la del Empire State Building (ob. cit., p. 219), lo que repiten de Feo (Vittorio de Feo: *La arquitectura en la URSS, 1917-1936*, La Habana, Instituto del Libro, 1968, p. 27) y Segre (*Historia...*, ob. cit., t. II, p. 588). Strigalev, en cambio, quien ha dedicado un artículo al monumento («Proekt pamiatnika III Internacionala», en *V. E. Tatlin*, Catalog vistavki proizvedemi, Moscú, 1977, pp. 16 y ss.) da la cifra aquí puesta (Anatoli Strigalev: «L'art de propagande...», ob. cit., p. 334), según la cual el monumento sería un poco menor que el famoso rascacielos neoyorquino de 102 pisos, que alcanza casi 449 metros y aún hoy sólo es superado por la torre Sears (110 pisos) en Chicago, y las torres gemelas del World Trade Center (107 pisos), en Nueva York. El Empire State, por supuesto no había sido construido cuando Tatlin concibió su proyecto. Este debió desafiar más bien a la Torre Eiffel (algo más de 300 metros), con la cual se emparenta de cierto modo en su estructura: el monumento viene a ser una suerte de cruce *sui generis* de la Torre Eiffel con las cajas de cristal de Mies van der Rohe, que tardarían décadas en construirse, aunque el arquitecto ya había proyectado una en 1921.

24 Vladimir Mayacovski: «¿Por que cosa se bate el Lef?», en Mario de Micheli, ob. cit., p. 460.

25 Nicolai Punin explicaba en 1920 que el eje vertical manifiesta la estabilidad clásica, los postulados de la lógica humana. La doble espiral refleja el espíritu dinámico de la nueva época, la imaginación creadora, el deseo de la humanidad de elevarse sobre el materialismo terrenal y perseguir un nuevo ideal. La espiral intersecta el eje vertical y lo cabalga en su ascenso. Las dos fuerzas históricas permanecen, consecuentemente, en una relación de simbiosis, no de conflicto, y la estructura de la torre sintetiza la forma estética y la utilitaria, el contenido organizado y el arte (Margit Rowell, ob. cit., p. 106).

26 Vittorio de Feo, ob. cit., p. 53.

27 Los utopistas que defienden ciegamente (y no hay peor ciego que el que no quiere ver) la idea de que en las condiciones actuales los artistas verdaderamente grandes sí pueden llegar a las masas, citan con frecuencia esta aseveración de Antonio Machado: «Escribir para el pueblo [...], ¡qué más quisiera yo! [...] Escribir para el pueblo es llamarse Cervantes, en España, Shakespeare, en Inglaterra, Tolstói, en Rusia. Es el milagro de los genios de la palabra.» (Antonio Machado: «El poeta y el pueblo», en su *Prosas*, La Habana. Editora del Consejo Nacional de Cultura, 1965, p. 435.) El poeta plantea la idea romántica de que los grandes artistas alcanzan una comunicación total con su pueblo, pues le devuelven lo que de él han aprendido. Es un paternalismo dulzón que descubre él mismo su falsedad. El poeta habla de Cervantes y Shakespeare (por supuesto, no se refiere al Shakespeare de los *Sonetos)*, es decir, de escritores anteriores a la escisión antagónica en el arte y la literatura traída por el desarrollo del capitalismo industrial. En época de Cervantes y Shakespeare todavía no existe un aislamiento excluyente entre arte y literatura «cultos» y «populares»; no se había producido aún «la explosión en la catedral». Pero aún así, era insignificante el por ciento de la población española e inglesa que leía contemporáneamente a esos autores —y de la rusa que leía a Tolstói— porque, simplemente, la mayoría era analfabeta. ¿Quiénes constituían ese pueblo al que se refiere Machado? ¿Para quienes escribían en realidad Cervantes, Shakespeare y Tolstói? Y... ¿quiénes los leen hoy? De todos modos, al referirse a una problemática de nuestro momento histórico, Machado debió haber ejemplificado con los grandes artistas de nuestro momento histórico, y decir: «Escribir para el pueblo es llamarse Joyce en Inglaterra, Mayacovski en Rusia, Carpentier en Cuba... y Antonio Machado en España» (donde, según se lamentaba el cantante Juan Manuel Serrat, el gran poeta vino a ser conocido a escala masiva por medio de sus versiones musicales de algunos poemas, lo cual indica otro fenómeno típico de la balcanización cultural de nuestro tiempo: la obra «culta» —o algo de ella— popularizada a caballo de la obra «popular» y sus circuitos de consumo, es decir, adaptada a los parámetros de los sistemas

«populares» o «de masas» y circulada a través de sus canales de difusión). Pero para seguir con el ejemplo de Machado, valdría la pena averiguar cuánta gente y quiénes han leído *El Quijote* y los cuatro tomos de *La guerra y la paz,* o van al teatro a ver *Hamlet,* y sacar después la estadística a ver si sobrepasan aquellos que ni siquiera saben a derechas quiénes son y qué escribieron estos autores. Es una situación objetiva que resalta en el caso extremo de los escritores de países aún hoy con una población mayoritariamente analfabeta. ¿Cómo «escribir para el pueblo cuando el pueblo no sabe ni leer? He aquí el problema, por ejemplo, de los escritores haitianos (ver lo que me dijo uno de ellos en: «¿Subir al palo ensebado? Cuatro preguntas molestas a René Depestre», en *En algún lugar de la memoria,* La Habana, Departamento de Cultura, Universidad de La Habana, p. 18). Conflicto terrible, que no se resolverá sólo con la alfabetización sino con la alfabetización literaria y artística, porque si los iletrados no pueden leer, la mayoría de los letrados tampoco es capaz de leer literatura «culta». El arte y la literatura, habiéndose convertido en actividades especializadas, sólo podrán volver a ser populares —en el sentido de su comprensión masiva a todos los niveles de lectura— cuando el grueso de la población haya podido educarse en esta especialidad. Lo anterior no descalifica la posibilidad de acercamiento a públicos más amplios que pueden intentar algunos creadores «cultos», basándose en lenguajes capaces de una comunicación más extensa. En lugar de emborracharnos con el ron de los utopismos, debemos actuar con una comprensión científica del problema. Procurar una comunicación masiva del arte y la literatura «cultos» implica hoy la acción doble indicada por Fidel en 1961: «...debemos propiciar las condiciones necesarias para que todos esos bienes culturales lleguen al pueblo. No quiere decir eso que el artista tenga que sacrificar el valor de sus creaciones, y que necesariamente tenga que sacrificar su calidad. Quiere decir que tenemos que luchar en todos los sentidos para que el creador produzca para el pueblo y el pueblo a su vez eleve su nivel cultural a fin de acercarse también a los creadores. No se puede señalar una regla de carácter general; todas las manifestaciones artísticas no son exactamente de la misma naturaleza [...]. Hay expresiones del espíritu creador que por su propia naturaleza pueden ser mucho más asequibles al pueblo que otras manifestaciones del espíritu creador. Por eso no se puede señalar una regla general, porque ¿en qué expresión artística es que el artista tiene que ir al pueblo y en cuál el pueblo tiene que ir al artista?, ¿se puede hacer una afirmación de carácter general en ese sentido? No. Sería una regla demasiado simple. Hay que esforzarse en todas las manifestaciones por llegar al pueblo, pero a su vez hay que hacer todo lo que esté al alcance de nuestras manos para que el pueblo pueda comprender cada vez más y mejor. Creo que ese principio no contradice las aspiraciones de ningún artista; y mucho menos si se tiene en cuenta que los hombres deben crear para sus contemporáneos.» (Fidel Castro: «Palabras a los intelectuales», en *Política cultural de la Revolución Cubana. Documentos.* La Habana, Editorial de Ciencias Sociales, 1977, p. 19-20). Mientras todo este proceso no se haya completado con éxito, «escribir para el pueblo», como decía Machado, será «un milagro».

28 Szymon Bojko: *Los orígenes del constructivismo,* Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1969, pp. 43-44.

29 Citado por Iván Slavov, ob. cit., p. 95.

30 Ilyá Ehrenburg, ob. cit., pp. 57-58.

31 Szymon Bojko, ob. cit., p. 30.

32 Ilyá Ehrenburg, ob. cit., p. 57. Ver en este sentido, por ejemplo, el bello testimonio de Nicolai Serebrov en *Literatura Soviética,* Moscú, no. 420, junio de 1983, p. 116.

33 Debía decir mejor «ideológico» *(G. M.)*

34 Donald Drew Egbert: *El arte en la teoría marxista y en la práctica soviética,* Barcelona, Tusquets Editor, 1973, pp. 34-35.

35 Vladimir Mayacovski: «Bofetada al gusto social», en *Obras escogidas*, Buenos Aires, Editorial Platina, 1959, t. I, p. 157.

36 Ilyá Ehrenburg, ob. cit., p. 56.

37 Mario Perniola, ob. cit., p. 281.

38 Vladimir Ilich Lenin: «Tareas de las juventudes comunistas», discurso pronunciado en el III Congreso de la Unión de Juventudes Comunistas de Rusia el 2 de octubre de 1920, en su ob. cit., p. 168.

39 Vladimir Ilich Lenin: «La cultura proletaria», proyecto de resolución del congreso del Proletkult, escrito el 8 de octubre de 1920, en su ob. cit., p. 186.

40 Citado por Adolfo Sánchez Vázquez en «Lunacharsky y las aporías del arte y la revolución», en su *Sobre arte y revolución*, ob. cit., p. 52. Ver también: Anatoli V. Lunacharski: «La lucha de clases en el arte», en su *Sobre cultura, arte y literatura*, ob. cit., pp. 244-253.

41 Anatoli V. Lunacharski: «Tareas culturales de la clase obrera. Cultura universal y de clase», en su ob. cit., p. 106.

42 Citado por Vittorio de Feo, ob. cit., p. 30.

43 V. Pletnev: «El prolet-kult y el arte», en Adolfo Sánchez Vázquez (antologador): *Estética y marxismo*, México, Ediciones Era, t. II, p. 214.

44 Ídem.

45 Mario de Micheli, ob. cit., p. 307.

46 Ver su texto en Vladimir Ilich Lenin, ed. cit., pp. 273-274. Allí puede consultarse también el listado de figuras a las que se propuso levantar monumentos (pp. 276-277).

47 Anatoli V. Lunacharski: «Lenin y el arte», en Vladimir Ilich Lenin, ed. cit., p. 319. Ver el telegrama dirigido por Lenin a Lunacharski, expresándole su disgusto ante el mal cumplimiento de esta tarea, en ibídem, p. 247.

48 Citado por Mario de Micheli, ob. cit., p. 315.

49 Vladimir Mayacovski: «¿Por qué cosa se bate el Lef?», ob. cit., p. 459.

50 Clara Zetkin, ob. cit., pp. 311-312.

51 Ibídem, p. 316.

52 Ibídem, p. 310.

53 Lenin recrimina a Lunacharski por votar a favor de una edición de cinco mil ejemplares de *150 000 000*, de Mayacovski, pero a renglón seguido dice que este tipo de literatura ultravanguardista debía publicarse en tiradas de no más de mil quinientos ejemplares, «para las bibliotecas y para los extravagantes» (Vladimir Ilich Lenin: «Carta a A. Lunacharski», en su ed. cit., p. 259), quienes, como se ve, eran provistos de su ración de «bizcochos».

54 Adolfo Sánchez Vázquez: «Notas sobre Lenin, el arte y la revolución», en su *Sobre arte y revolución*, ob. cit., p. 31.

55 Citado por Ilyá Ehrenburg, ob. cit., p. 57.

56 Ídem.

57 Vittorio de Feo, ob. cit., p. 23.

58 Citado por Clara Zetkin, ob. cit., p. 311. Ver nota 27 Cap. V.

59 Adolfo Sánchez Vázquez: «Lunacharski y las aporías del arte y la revolución», en su *Sobre arte y revolución*, ob. cit., p. 51.

60 Incluida en Adolfo Sánchez Vázquez (antologador), ob. cit., t. II, p. 228.

61 Camilla Gray, ob. cit., pp. 220 y 242, y Vittorio de Feo, ob. cit., pp. 22-25.

62 Camilla Gray, ob. cit., p. 226.

63 Vladimir Mayacovski: «¿Por qué se bate el Lef?», ob. cit., p. 459.

64 Camilla Gray, ob. cit., p. 215.

65 Alexander Rodchenko y Bárbara Stepanova: «Programa del grupo productivista», en Mario de Micheli, ob. cit., p. 456. Esta versión castellana ha sido reproducida en Adolfo Sánchez Vázquez (antologador), ob. cit., t. II, pp. 207-208.

66 Ídem.

67 Ibídem, p. 454.

68 Mario Perniola, ob. cit., p. 284.

69 Ibídem, p. 296.

70 Vittorio de Feo, ob. cit., p. 37.

71 Mario de Micheli, ob. cit., p. 313.

72 Roberto Segre: *Historia...,* ob. cit., t. II, pp. 586-587.

73 Adolfo Sánchez Vázquez: «Lunacharsky y las aporías del arte y la revolución», ob. cit., pp. 48-49.

74 Mario de Micheli, ob. cit., p. 306.

75 John E. Bowlt: «Introduction» a I. Yasniskaya: *Revolutionary textile design. Rusia in the 1920s and 1930s,* Nueva York, The Viking Press, 1983, p. 5.

76 Ídem.

77 Dimitri V. Sarabianov: «L'art russe et soviétique, 1900-1930», en *Paris-Moscou,* ob. cit., p. 46.

78 Vladimir Mayacovski: *Yo mismo,* en *Literatura Soviética,* Moscú, no. 420, junio de 1983, p. 27.

79 Camilla Gray, ob. cit., p. 215.

80 Vladimir Mayacovski: *Obras escogidas,* ed. cit., t. I, p. 14.

81 Citado por Vittorio de Feo, ob. cit., p. 24.

82 Ilyá Ehrenburg, ob. cit., p. 55.

83 Citado por Roberto Segre: *Historia...,* ob. cit., p. 587.

84 Naum Gabo y Antoine Pevsner: «Manifiesto del realismo», en Mario de Micheli, ob, cit., pp. 452-453. Esta versión del texto ha sido antologada en Adolfo Sánchez Vázquez (antologador), ob. cit., t. II, pp. 202-206.

85 Ibídem, pp. 447-448.

86 Szymon Bojko, ob. cit., pp. 28-29

87 Vittorio de Feo, ob. cit., p. 24.

88 Ibídem, p. 23.

89 Ibídem, p. 24.

90 Ilyá Ehrenburg, ob. cit., p. 55.

91 Ibídem, pp. 55-56.

92 Joseph Kosuth: «Arte y filosofía», ob. cit., p. 74.

93 Vladimir Mayacovski: «¿Por qué cosa se bate el Lef?», ob. cit., p. 460.

94 Ver: Eva Cockcroft: «Art for the freeze», en *Art in America,* Nueva York, octubre de 1982, pp. 9-13 (hay una errata en la paginación, en realidad es 10-13), y Gerardo Mosquera: «Arte y acción política en Estados Unidos», en *Revolución y Cultura,* Ciudad de La Habana, no. 9, septiembre de 1984, pp. 14-19.

95 Ver Alexander I. Medvedkin: *El cine como propaganda política,* La Habana, Departamento de Orientación Revolucionaria del Comité Central del Partido Comunista de Cuba, 1977.

96 Ver Rosa Ileana Boudet: *Teatro nuevo: una respuesta,* Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1983.

97 Ver Francisco Garzón Céspedes (antologador): *El teatro latinoamericano de creación colectiva,* La Habana, Casa de las Américas, 1978.

98 Anatoli Strigalev, ob. cit., p. 334.

99 RoseLee Goldberg: *Performance. Live art 1909 to the present, New York,* Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1979, p. 32.

100 TRAM e IZORAM: Siglas del Teatro de la Juventud Obrera y de Arte Plástico de la Juventud Obrera. (Nota de A. Strigalev.)

101 Todas las formas de teatro de propaganda ya citadas estaban presentes, por ejemplo, en el programa de la fiesta del Primero de Mayo de 1920 en Petrogrado (la fiesta de la «Liberación del Trabajo» ya evocada). *(N. de A. S.)*

102 *Vida del arte,* no. 442, 1920. *(N. de A. S.)*

103 Anatoli Strigalev, ob. cit., pp. 328-332.

104 RoseLee Goldberg, ob. cit., p. 30

105 Anatoli Strigalev, ob. cit., p. 332.

106 Ver Adelaida de Juan: «Las artes plásticas en Cuba Socialista», en *La cultura en Cuba socialista,* Ciudad de La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1982, pp. 50-51.

107 Ver Roberto Segre: *Diez años de arquitectura en Cuba socialista,* ob. cit., pp. 172-173 y 210-211, y Adelaida de Juan, ob. cit., p. 46.

108 Roberto Segre, ibídem, p. 213. Ver también pp. 172-173 y 212 y 214, y Adelaida de Juan, ibídem, pp. 46-47.

109 Ver Roberto Segre, ibídem, pp. 169-173, 204-205 y 208-209, y Adelaida de Juan, ibídem, p. 45.

110 Roberto Segre, ibídem, pp. 172-173.

111 Ibídem, p. 173.

112 Francisco Posada: «El teatro épico como género», en *Pensamiento Crítico,* La Habana, nos. 18/19, 1968, p. 55.

113 RoseLee Goldberg, ob. cit., pp. 31-32.

114 Francisco Posada, ob. cit., p. 55.

115 Por extensión de su polémico concepto de «un cine imperfecto». Ver Julio García Espinosa: «Por un cine imperfecto», y «Carta a la revista chilena *Primer Plano*», en su *Una imagen recorre el mundo,* La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1979, pp. 1-16 y 17-28, respectivamente.

116 Francisco Posada, ob. cit., p. 55.

117 Camilla Gray los menciona en su ob. cit., p. 217.

118 Alfred H. Barr, Jr., ob. cit., p. 42.

119 Es probable que se tratase de un cambio de vestuario en el mismo escenario, expediente empleado ya por Vajtangov en 1922, en sus puestas en escena de *La princesa Turandot y Gadibuk.*

120 Alfred H. Barr, Jr., ob. cit., p. 42.

121 Pueden verse reproducciones en Mijail Guerman: *Tsiértsem slúchaia revoliútsiu,* Leningrado, Izdátielstva Aurora, 1980, figs. 13, 15, 31-44, 55-59 y 62, o en la versión francesa de este libro: *Le flamme d'Octobre,* Paris, Editions Cercle d'Art, 1977, las mismas figuras, y en Péter Rényi, «Mayakovsky's ROSTA displays», en Interpress Grafik, Budapest, no. 4, 1976, ob. cit., pp. 62-69.

122 *Literatura Soviética,* ed. cit., p. 120.

123 Sobre la obra gráfica de Mayacovski existe un libro que no pude consultar: Victor Duvakin: *Maiakowski als Dichter und bildender Künstler,* Dresde, Verlag der Kunst, 1975.

124 Anatoli Strigalev, ob. cit., p. 332.

125 Yuri Guerchuk: «Mayacovski y los pintores», en *Literatura Soviética,* ed. cit., p. 171.

126 Péter Rényi ob. cit., p. 62.

127 Ídem.

128 Ibídem, p. 64.

129 Acerca del neoprimitivismo ruso ver Camilla Gray, ob. cit., pp. 85-120, y Dimitri V. Sarabianov, ob. cit., pp. 44-45.

130 Como paradójicamente lo llama Camilla Gray.

131 Sólo conozco una excepción: una «ventana» suprematista de un autor desconocido, de Smolenks, 1920, que aparece reproducida en la fig. 62 de Mijail Guerman, ob. cit., en ambas ediciones.

132 Norbert Lynton: *The story of modern art,* Oxford, Phaidon, 1980.

133 Mario de Micheli, ob. cit., p. 297.

134 Vassili Kandinski: *Essays Über Kunst und Künstler,* ob. cit., p. 108.

135 Kazimir S. Malevich: «El suprematismo como mundo de la no representación», en Mario de Micheli, ob cit., pp. 433-439.

136 Ver nota 25, capítulo IV.

137 Carl Andre, Kollis Frampton: *12 dialogues. 1962-1963,* Halifax, The Press of the Nova Scotia College of Art and Design and New York University Press, 1980, p. 37.

138 Nicolai Tarabukin: «El último cuadro», citado por Margit Rowell, ob. cit., p. 91.

139 Margit Rowell, ob. cit., pp. 84-85.

140 Vittorio de Feo, ob. cit., p. 19. Ver también p. 20.

141 Citado por RoseLee Goldberg, ob. cit., p. 40.

142 Cintio Vitier: *Lo cubano en la poesía,* La Habana, Instituto del Libro, 1970, p. 380.

143 Citado por Margit Rowell, ob. cit., p. 96.

144 Roberto Segre: *Historia...,* ob. cit., t. II, p. 581.

145 Camilla Gray, ob. cit., p. 220.

146 Vassili Kandinski: «Uber die Formfrage», en *Der Blaue Reiter,* Munich, 1912. Reproducido en Walter Hess, ob. cit., pp. 108-109.

147 Naum Gabo y Antoine Pevsner, ob. cit., p. 452.

148 Ver sus ideas al respecto en El Lissitski: «Ambiente dei proun. Grande esposizione d'arte di Berlino, 1923», reproducido en *El Lisitskij. Pittore, architetto, tipografo, fotografo,* Roma, Editori Riuniti, p. 354. Ver un dibujo de la instalación en fig. 184, y una foto en Camilla Gray, ob. cit., p. 270, fig. 216.

149 Citado por Anatoli Strigalev, ob. cit., p. 318.

150 Mario Perniola, ob. cit., pp. 280-306.

151 Ibídem, p. 297.

152 Mikel Dufrenne: «Le champ de l'esthétisable, en *Pour l'objet, Revue d'Esthétique,* París, no. 3-4, 1979, p. 133.

153 Ibídem, p. 135.

154 Mario Perniola, ob. cit., p. 281.

155 Citados por V. Tasálov, ob. cit., p. 359.

156 V. Tasálov, ob. cit., p. 357.

157 Ibídem, p. 358.

158 Julio García Espinosa: «Los cuatro medios de comunicación son tres: cine y televisión», en su ob. cit., p. 106.

159 Adolfo Sánchez Vázquez: «Socialización de la creación o muerte del arte», en *Sobre arte y revolución,* ob. cit., p. 72.

160 Ibídem, p. 73.

161 Idem.

162 Néstor García Canclini: «Para una teoría...», ob. cit., p. 117.

163 Roberto Segre: *Historia...,* ob. cit., t. II, p. 609.

164 Sobre las casas colectivas puede consultarse: Vittorio de Feo, ob. cit., pp. 67-71, y Roberto Segre: *Historia...*, ob. cit., t. II, pp. 607-610.

165 Roberto Segre: *Historia...*, ob. cit., p. 609.

166 Ver pp. 483-489.

167 «Decisión del Comité Central del Partido Comunista Bolchevique. Tareas concernientes a la transformación del modo de vida», publicado en *Pravda*, Moscú, 29 de mayo de 1930. Reproducido en Anatole Kopp: *Arquitectura y urbanismo soviético de los años 20*, Barcelona, Editorial Lumen, 1974, pp. 316-317.

168 Citado por Vittorio de Feo, ob. cit., pp. 63-64.

169 Vladimir Mayacovski: «Orden número 1 a los ejércitos del arte», ob. cit., p. 13.

170 Este libro se parece a la llamada música «culta», porque cuando se pone tan retórico que parece va a terminar, vuelve a empezar por desgracia. *(Nota del lector inteligente.)*

171 Adolfo Sánchez Vázquez: «Socialización de la creación o muerte del arte», en su *Sobre arte y revolución*, ob. cit., pp. 72-73. Ver también su «De la crítica de arte a la crítica del arte», en su *Ensayos sobre arte y marxismo*, ob. cit., pp. 139-153.

172 Viene al caso la caracterización del escritor popular hecha por Lenin, referida en particular al publicista: «La popularización [...] está muy lejos de la divulgación, de la populachería. El escritor popular lleva al lector a un pensamiento profundo, a una doctrina profunda, partiendo de los datos más sencillos y notorios, señalando —mediante razonamientos simples o ejemplos escogidos con acierto— *las conclusiones* principales que se deducen de esos datos y empujando al lector que piensa a plantear nuevas y nuevas cuestiones. El escritor popular no presupone un lector que no piensa, que no desea o no sabe pensar; al contrario en el lector poco desarrollado presupone el serio propósito de trabajar con la cabeza y lo *ayuda* a efectuar esa seria y difícil labor, lo conduce, ayudándolo a dar los primeros pasos y *enseñándole* a seguir adelante por su cuenta.» (Vladimir Ilich Lenin: «Sobre la revista *Svoboda*», en su ob. cit., p. 17.)

173 Citado por Adolfo Sánchez Vázquez (antologador), en su ob. cit., t. II, p. 490. La cita proviene de un ensayo sobre Mayacovski cuyo manuscrito se conserva en el museo Mayacovski, en Moscú (Szymon Bojko, ob. cit., pp. 42 y 46.)

CAPÍTULO VI

LA DEFINICION DEL DISEÑO

1. *CONSTRUIR LA VIDA*

¡ABAJO EL ARTE, VIVA LA TÉCNICA!

La conceptualización del diseño como actividad específica. síntesis de factores culturales y técnicos, comienza a producirse en Rusia desde fines de los años diez, dentro del esfuerzo por llevar el arte a la vida. Responde a la forma más radical de este esfuerzo: la disolución total de la creación artística en una actividad práctica, técnica y productiva. Rodchenko y su esposa Stepanova lo proclaman con gran claridad ya en 1920, en el famoso *Programa del grupo productivista:*

> 3. En el sector de la agitación: a) el grupo está en favor de una lucha a todo trance contra el arte en general; el grupo debe demostrar que no hay transición evolucionista entre la cultura artística pasada y las formas comunistas de edificación constructiva.
>
> Las consignas de los constructivistas son:
>
> 1. Abajo el arte, viva la técnica.
> 2. La religión es mentira, el arte es mentira.
> 3. Se matan hasta los últimos restos del pensamiento humano al ligarlos al arte.
> 4. Abajo el mantenimiento de las tradiciones artísticas, viva el técnico constructivista.
> 5. Abajo el arte, que sólo disfraza la impotencia de la humanidad.
> 6. ¡El arte colectivo del presente es la vida constructiva![1]

El programa se dirige a «orientar el trabajo experimental en el sentido de la actividad práctica».[2] Lo que es igual a encauzar la experimentación vanguardista no en la creación de obras de arte, sino de productos utilitarios.

Como he advertido, el término diseño no aparece aquí ni en ninguna otra parte. Es posterior a la definición de una práctica que en sus primeros tiempos será denominada a través de la palabra arte, por vincularse genética y funcionalmente con su contenido, ambigüedad que se arrastra hasta nuestros días. Incluso, su empleo en la Unión Soviética será muy tardío,

prefiriéndose antes «construcción artística» y «arte industrial», denominaciones que parecen derivar del lenguaje del constructivismo. Pero queda muy claro que lo planteado, en la teoría como en la práctica, es la nueva actividad de diseñar, y el «técnico constructivista» no es otra cosa que un diseñador.

Por su lado, Tatlin consideraba necesario «crear un tipo particular de actividad artística construyendo objetos racionales y estéticamente acabados». Nombró esta nueva esfera la «cultura de los materiales», la «construcción de los materiales»,[3] pues, como sabemos, para los constructivistas el material determinaba tanto a la obra de arte como a la construcción o al objeto utilitario. Así, algunos constructivistas proclamaban la muerte del arte en la industria, entre ellos Gan, quien por paradoja lo hacía hasta en verso:

Muera el arte. Naturalmente ha nacido
naturalmente se ha desarrollado
naturalmente está a punto de desaparecer.[4]

El arte había sido «recalentado artificialmente por la hipocresía de la cultura burguesa y, finalmente, estrellado contra el mundo mecánico de nuestra época».[5] Otros constructivistas, en cambio, planteaban la entrada del arte en la industria. Lo cierto es que en ambos casos se estaba hablando de la definición del diseño.

Este paso es impulsado por varios condicionamientos fundamentales. Uno es la voluntad extrema por darle un alcance social al arte, indirectamente condicionada por el fracaso o los límites de las demás direcciones que se estaban probando en esa vía. La misma figura de Rodchenko lo resume. Después de haber hecho una de las obras pictóricas más adelantadas a su época, abandonó la pintura para dedicarse al diseño gráfico, el diseño industrial y la fotografía. Según Barr, se mostraba muy satisfecho de haberle dado «el golpe de muerte a la pintura».[6] ¡El artista, como una oruga, se había metamorfoseado en diseñador! El ex pintor ponía ahora su talento creativo en otra actividad que podía significar una contribución a las necesidades concretas de la vida material y espiritual. No había que luchar más con los problemas del arte, su comunicación, su papel social... Se acometía una práctica creadora en el propio terreno productivo o en el campo mismo de la propaganda. Era una fórmula que resolvía el «gran experimento» de una manera distinta: en lugar de llevar el arte hacia la vida, crear culturalmente dentro de la vida misma.

Además, la voluntad de unir arte y vida sólo podría materializarse en forma muy limitada sin estetizar el universo de objetos que rodean la existencia del hombre y todos los ambientes donde ésta transcurre. Por mucho que se vinculara socialmente el arte, por muy grandes misiones que éste cumpliera, por mucho que tomara parte en la vida cotidiana, nunca alcanzaría más que un segmento de la existencia, al reducirse a una práctica particular llamada arte, sin importar cuan profundamente se renovasen sus funciones y contenido. Más aún, la aparición del diseño conducía a plantear la muerte del arte. Era un extremismo, pero a la vez una actitud consecuen-

te. Los padres rusos del diseño fueron los únicos vanguardistas que comprendían una idea formulada mucho después por Harold Rosenberg:

> Durante más de un siglo los movimientos artísticos radicales han estado demandando la «desacralización» del arte y la disolución de todas las barreras entre el arte y la vida. Tales esfuerzos están destinados a fallar en tanto la palabra «arte» continúe refiriéndose a una categoría especial de objetos.[7]

Hemos visto las dificultades de la vanguardia rusa para que la gente comprendiera su arte. También los peligros del arte en función de la propaganda. En medio de esta situación es lógico que surgiera otra alternativa: dejar de hacer arte propagandístico para hacer propaganda «artistizada», dejar de hacer obras de arte, es decir, «una categoría especial de objetos», para hacer «artísticamente» todos los objetos. Quiere decir, para hacer diseño gráfico y diseño industrial, nuevas ocupaciones sintéticas que funden la satisfacción de las necesidades materiales y las espirituales, que son «arte» y «vida» en una sola pieza. Aquél, convirtiéndose en diseño, vuelve a ser de alguna manera una actividad práctico-funcional.

Este abandono del arte en favor de otra actividad de carácter práctico —que en este caso se inventaba al efecto— fue emprendido por muchos artistas de izquierda en aquellos años tremendos de la Revolución de Octubre, cuando la vida demandaba muchas tareas urgentes. Así, numerosos escritores dedican gran parte de su tiempo al periodismo y la propaganda. En la autobiografía de Mayacovski podemos notar la exaltación con la cual ellos priorizan esto a la literatura:

> *Año 25*
> [...] La novela estaba ya terminada en mi cabeza, pero no pasó a las cuartillas. Porque a medida que la escribía, me sentía cada vez más fastidiado por la ficción, y empecé a exigirme que todo estuviera basado en personajes y hechos reales. Lo mismo me ocurrió durante los años 26 y 27.
>
> *Año 26*
> Me siento cada vez más inclinado hacia el periodismo. Los artículos, las consignas. Los poetas ponen el grito en el cielo, pero son incapaces de escribir así, y sus colaboraciones en los suplementos literarios me parecen cada día más irresponsables. Me dan mucha risa sus elucubraciones líricas. ¡Son tan elementales! Y tan poco interesantes, además, para quien no esté casado con ellos.
> Colaboro en *Izvestia, Trud, Rabotchaya Moskva, Zaria Vostoka, Bakinski Rabotchi,* etcétera.
>
> *Año 27*
> Reorganizo *Lef* (intentaron «cargársela») y reaparece como *Nueva.* Fundamentalmente está orientada contra la ficción, contra el esteticismo

y contra la sicología barata. Y a favor de las obras de agitación, del periodismo (en el buen sentido de la palabra) y de las crónicas. *Komsomolskaya Pravda* absorbe mis mejores esfuerzos. Hago horas extra para escribir *En marcha.*[8]

Es una valoración del poder social del periodismo y otras formas sin ficción, basadas en la realidad misma y con un gran poder de acción sobre ella. Algo muy de la década del sesenta. El poeta había comentado además sobre su labor con las «ventanas de la ROSTA»:

...abandoné las frivolidades,
por trabajar en la ROSTA[9]

En un artículo de 1923, consideraba la dedicación de los constructivistas al diseño como un aporte original de los rusos al arte moderno:

> Por primera vez, una palabra nueva en el arte, el constructivismo, no ha llegado de Francia sino de Rusia. Es hasta asombroso que este término se encuentre en el léxico francés. No se trata del constructivismo de aquellos artistas que transforman el alambre útil y necesario o el metal en estructuras inútiles, sino del constructivismo que entiende la elaboración formal del artista solamente como ingeniería, como un trabajo indispensable para dar forma a toda nuestra vida práctica.[10]

Resalta la confusión de considerar arte la nueva actividad que se definía a partir de él en aquellos instantes. Pero es obvio que cuando se habla de «la elaboración formal del artista solamente como ingeniería», contrapuesta a la creación que transforma «el alambre útil y necesario o el metal en estructuras inútiles», se está diferenciando ya en términos muy precisos el diseño del arte. Al unísono, se está atacando la labor artística como un despilfarro improductivo, que debe sustituirse por la faena de estetizar los objetos utilitarios por vía de configurar su estructura técnico-funcional no mediante una decoración añadida. Mayacovski alude sin ambages a los constructivistas «realistas» (Gabo y Pevsner), contra quienes Rodchenko y Stepanova habían lanzado el programa productivista. Pero su planteamiento se dirige hacia cualquier práctica artística.

Ya no se lucha por llevar el arte a un alcance social: los vanguardistas más radicales consideraban al propio arte

> como un estetismo burgués superado. Incitaban a los artistas a entregarse a una actividad que fuera directamente útil a la sociedad, tratando de convercerlos a que se dedicaran solamente a la publicidad, a la composición tipográfica, a la arquitectura, a la producción industrial. Bajo este aspecto, Tatlin fue el pionero de lo que hoy se llama *diseño industrial.*[11]

Además de los fundadores del productivismo, es también el criterio de Popova, Klutsis, los hermanos Stenberg, Gan, los arquitectos constructivistas, el cineasta Dziga Vertov y muchos otros artistas, diseñadores y escritores que empleaban los medios del arte con fines utilitarios, buscando con plena conciencia la disolución del arte y la literatura en lo que hoy llamamos diseño informacional, industrial, arquitectónico y urbanístico, en el periodismo impreso y cinematográfico, y en otras ocupaciones prácticas.

Comparemos su posición con la de Mondrian. Decía el creador del neoplasticismo:

> En lo futuro, la realización de la pura expresión plástica en la realidad tangible de nuestro mundo ambiente reemplazará a la obra de arte. Pero, para lograrlo, es preciso que nos orientemos hacia una concepción universal y que nos liberemos de la presión de la naturaleza. Entonces ya no necesitaremos cuadros ni esculturas, por vivir en el arte hecho realidad. El arte desaparecerá en la misma medida en que la vida adquiera equilibrio. Por el momento, empero, el arte sigue siendo más importante, porque por el camino directo de la forma, libre de preconceptos individuales, demuestra las leyes del equilibrio.[12]

Los rusos echaban a un lado el arte para actuar en la concreta. Rodchenko y Stepanova querían ejecutarlo. El holándes también creía en el fin del arte, pero por muerte natural. En una posición más balanceada pero menos activa, él veía el arte como una expresión de armonía de la cual podía derivarse un equilibrio ambiental, cuya consecución tornaría innecesaria esta expresión «alienada» para usar el vocabulario perniolano. El diseño sustituirá al arte, pero, mientras tanto, necesitaría de él. Planteaba una derivación que no dejaba de ser objetiva, según veremos más adelante.

Otra causa de la definición del diseño es la propia evolución hacia él del constructivismo. Del interés por los materiales en sí mismos, por la construcción a la manera de los ingenieros, mediante el ensamblaje de partes independientes, del uso de instrumentos y procedimientos tecnológicos, el constructivismo de tipo «realista», productor de obras de arte abstracto en calidad de «nuevas realidades», da paso al constructivismo productivista, creador de «nuevas realidades» de verdad, es decir, de útiles de desempeño práctico-material, no de imágenes aptas sólo para operar en el plano de la conciencia. Es un tránsito natural precipitado por la revolución y su demanda de vastas y muy urgentes tareas sociales.

Se trata de una respuesta orgánica, porque de la asimilación de métodos de la tecnología para la creación plástica el constructivismo pasa a formular la producción tecnológica misma de manera estética. La integración inicial de ambas vertientes puede notarse cuando Gan, principal teórico del constructivismo, propugnaba según Gray que

> el artista debe convertirse en un técnico; que debe aprender a usar las herramientas y materiales de la producción moderna con el fin de ofrecer sus energías directamente en beneficio del proletariado. El

> artista-ingeniero debe construir armonía en la vida misma, transformando trabajo en arte y arte en trabajo. «¡El arte dentro de la vida!» era su *slogan*, y el de todo el futuro constructivismo. [...] La máquina como la fuente de poder en el mundo moderno exoneraría al hombre del trabajo, transformando a éste en arte. ¿No están el artista y el ingeniero unidos por el proceso de labor? El proceso laboral en el arte y la industria está gobernado a la par por leyes económicas y tecnológicas; ambos procesos guían hacia un trabajo terminado, un «objeto». Pero mientras la creación del artista es proseguida hasta su culminación, el «objeto» del ingeniero permanece «inconcluso», se detiene en lo funcional. Pero el proceso de producción racionalizado es común a ambos; es una organización abstracta de materiales. El ingeniero debe desarrollar su sentimiento hacia los materiales —a través del método de la «cultura material»— y el artista debe aprender a usar las herramientas de la producción mecánica.[13]

Tiene lugar una sensibilización ante las formas y el mundo de la industria, que son aprovechadas en el arte, donde se experimentan a conciencia sus posibilidades estéticas, potenciadas al máximo en este sentido al ser usadas sin restricciones funcionales. Pero esta experimentación ilumina simultáneamente la capacidad de trabajar la propia producción utilitaria de un modo estético desde su propia génesis. El famoso proyecto del Monumento a la III Internacional, de Tatlin, pudiera servir de paradigma del punto de transmutación de un constructivismo en el otro. En palabras de Rowell, «marca el paso del período de laboratorio a la era productivista, formulada como tal en noviembre de 1921».[14] Bajo mi punto de vista pudiera formularse también como el tránsito del arte abstracto al diseño. No sólo en el aspecto diacrónico, sino en el estructural: Tatlin proyectó a la par una escultura monumentaria abstracta y un edificio funcional.

Ya el concepto de «nueva realidad» propio de las obras plásticas del constructivismo «realista» es una tentativa de aproximar en cierto sentido estas obras al *status* de los bienes utilitarios, poseedores de una acción y un valor en sí mismos, no como reflejos de otra cosa. Por primera vez en la historia, los artistas consideraban a los objetos en una categoría superior a la de las obras de arte, y pretendían acercar éstas a aquéllos. Hasta entonces, y sobre todo desde el romanticismo, los artistas habían jerarquizado sus productos debido a su autonomía ceñida a la esfera del espíritu. Ahora envidiaban la independencia de contenido de los útiles, que cumplían su función práctica sin tener que representar o aludir a algo fuera de ellos mismos. De ahí que la obra artística como «nueva realidad», y en definitiva todo el arte abstracto surgido entonces, era un intento de que la obra valiera por su escueta realidad material.

En todo el asunto está implícita otra de las causas que impulsaron al constructivismo hacia el diseño. Me refiero al entusiasmo futurista por la ciencia y la tecnología. Éste forma parte del optimismo positivista hacia la capacidad del hombre para transformar el universo en su beneficio. Son ideas típicas de aquella *belle époque* extendida desde las últimas décadas

del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial, que revienta dolorosamente las ilusiones. El acelerado desarrollo científico y tecnológico de aquel período lleva una eufórica impresión de poder a la conciencia social. Se llega a pensar que la máquina puede resolver todos los problemas de la humanidad, abriendo una nueva época para el hombre. La ciencia y la técnica son mitificadas como resortes hacia un mundo mejor. Pero la aviación bélica, los gases, los cañones de enorme calibre movidos por ferrocarril, los tanques de guerra y otras sofisticaciones tecnológicas de la Primera Guerra Mundial —que fue una guerra comercial sin pasión, antiheroica y para colmo aburridísima—, desilusionaron aquellas esperanzas.

En Rusia ocurrió lo contrario: el triunfo de la revolución acrecentó al máximo el entusiasmo por la máquina, al brindarle una oportunidad objetiva para volver realidad los sueños que desataba. En manos del pueblo la tecnología sería capaz de sacar a Rusia de la Edad Media, transformándola de una punta a la otra, convirtiéndola en un país desarrollado, a la cabeza del mundo. La técnica aparecía allí como una benefactora para el conglomerado social en su conjunto, como algo intrínseco al socialismo:

> Rusia, aun en medio de las terribles dificultades de la guerra contra los ejércitos blancos y de la grave situación heredada por el zarismo, se movía hacia la industrialización, la mecanización en los campos. El socialismo era inimaginable separado de la técnica. Por consiguiente, en la infinita amplitud de Rusia, la máquina asumía casi el carácter de una mitología nueva, fascinante, de una fuerza que decidía del porvenir de la nación y de los hombres que habitaban en ella, asimismo de los que estaban perdidos en las estepas más remotas. La famosa escena de la película de Eisenstein, en la cual un grupo de campesinos rusos contempla en éxtasis el funcionamiento de una máquina desnatadora puede dar una idea de lo que significa la *máquina,* en aquellos años, en la República de los Soviets recién nacida.[15]

Aún más: el socialismo llegaba a identificarse con el desarrollo tecnológico. El mismo Lenin decía en 1920 que «el comunismo es el poder soviético más la electrificación de todo el país», lanzando el ambicioso Plan de Electrificación de Rusia (GOELRO) en medio de una economía devastada por la guerra, plan que será el antecedente más importante de los grandes esfuerzos planificados de desarrollo industrial de la Unión Soviética, que a la vuelta de dos planes quinquenales (el primero de 1928 a 1932, el segundo de 1933 a 1937), en el tiempo *record* de diez años, la convierten en la tercera potencia económica del mundo.

En aquel gigantesco país atrasado, la tecnología era un milagro que se realizaba en la práctica. La cándida profusión de bombillos eléctricos pintados en las decoraciones teatrales o estampados sobre telas no era sólo imaginería cubofuturista: era simultáneamente entusiasmo ante la realidad del Plan GOELRO. Esta duplicidad da la tónica singular del futurismo y de la vanguardia rusos. Hay que ver la cara de la vieja campesina (seguro nacida sierva) en la famosa foto de Arkadi, contemplando la bombilla eléc-

trica instalada en su casa, la «lámpara de Ilich». Los artistas de vanguardia, tan apasionados por los cambios hacia el futuro, eran estimulados al máximo por este papel de la técnica en la transformación de la vieja Rusia. Mientras se debilitaba la ilusión de la máquina en la Europa de postguerra, en el país de los soviets alcanzaba su clímax. Mientras los futuristas italianos volvían la mirada hacia el «novecientos» y se convertían en académicos, los futuristas rusos se transformaban en diseñadores.

Si durante muchas décadas los artistas anatematizaron las construcciones tecnológicas y los productos industriales, a principios del siglo XX sucede lo opuesto. La técnica se reviste de un gran prestigio en virtud de sus asombrosas realizaciones. La sensibilidad se va adecuando a las formas tecnológicas. Las vanguardias artísticas no sólo asimilan estructuras y recursos de este campo, sino intentan identificarse con él. El constructivismo es la experiencia más directa en tal sentido, la dirección más tecnologista del arte moderno, y la única cuyo mismo desenvolvimiento interno la conduce a disolverse en la tecnología, metamorfoseándose de plástica en diseño. Es a la vez un desarrollo típico de Rusia, en virtud de las razones recién bosquejadas y de otras que veremos.

En nigún sitio y momento el culto del arte moderno a la máquina alcanza la intensidad que tuvo durante la Revolución de Octubre. Era un fanatismo que incurría en ingenuidades que hoy nos dan risa: los decoradores teatrales pintaban toda la escena con aviones (esos ridículos avioncitos que también gustaban de dibujar en sus perspectivas Le Corbusier y otros arquitectos), bombillos eléctricos, torres, cables, ruedas dentadas, tractores, engranajes, chimeneas, todos estilizados al modo del cubismo sintético y organizados como elementos de composiciones constructivistas o suprematistas. Toda una iconografía futurista que, con la rápida obsolescencia de la técnica representada, muy pronto pareció anticuada en vez de ultramoderna, como ha señalado Ehrenburg. El escritor cuenta que durante uno de los ensayos de *Misterio bufo*, de Mayacovski, éste le dijo sonriendo: «Espere, en el último cuadro verá el mundo del futuro: rascacielos, tractores eléctricos y grandes panes de azúcar...»[16] Tienen lugar experiencias como las llamadas danzas mecánicas, de Nicolai Foregger, que imitaban una transmisión o una sierra. Él aplicaba su método del *«tafiatrenage»*: «vemos el cuerpo del bailarín como una máquina y los músculos volitivos como el maquinista».[17] El coreógrafo Golejrovski «exigía que el bailarín imitara como un robot el movimiento de bielas, balancines, émbolos, el carácter mecánico racional de la época».[18] Meyerhold usaba sus ejercicios «biomecánicos» para entrenar a los actores, y buscaba un «taylorismo del teatro [que] hará posible ejecutar en una hora lo que requiere cuatro en el presente».[19] Alexander Molossov hace una composición para gran orquesta que califica como «las máquinas llevadas a la música».[20] El colmo es la creación del Instituto para la Organización Científica del Trabajo y la Mecanización del Hombre, dirigido por Gastev, un Taylor «socialista» que pretendía llevar la máxima racionalización no sólo a la actividad laboral sino a la alimentación, la vivienda, el lenguaje y el resto de las comunicaciones. De más está decir que estas ideas de volver al hombre una tuerca no prosperaron, pero sí su in-

vento —con el fin de ahorrar tiempo— de las siglas para denominar a las nuevas organizaciones y empresas,[21] muchas de las cuales andan por estas páginas, y lo que es peor, nos siguen abrumando hoy por todas partes. Aunque se perdiera algún tiempo, ¿no sería mejor que el VJUTEMAS, el VJUTEIN o el INKJUK, que nadie sabe a derechas cómo se pronuncian ni cómo se escriben ni qué sexo tienen, se llamaran mejor Escuela de la Golondrina Verde, La Vencedora de Toyo o algo parecido?

Se desarrolla una cándida admiración por el adelanto tecnológico norteamericano, con el cual se deseaba emular. Todavía en la época de los primeros planes quinquenales se hablaba de «alcanzar y superar a los Estados Unidos». Mayacovski canta al puente de Brooklyn, esa «milla de acero», y a Chicago, la ciudad «electro-dínamo-mecánica». No obstante, como resultado del choque real con las grandes ciudades norteamericanas, que visitó en 1925 —cuando también pasó por La Habana—, el poeta propone una superación del «futurismo primitivo», del «futurismo de la técnica desnuda, del impresionismo superficial, de los cables y el humo, que tuvo la gran tarea de revolucionar la vieja y estancada sicología de aldea»:

> no debemos cantar únicamente la técnica, sino someterla en nombre de los intereses de la humanidad. No debemos ocuparnos sólo de admirar desde el punto de vista estético las escaleras de hierro para incendios de los rascacielos, sino ocuparnos de la simple organización de la vivienda. [...]
>
> Las ruedas de los elevadores escupen polvo y cada tren que pasa parece hacerlo encima de los oídos. No hay que entonar himnos al ruido, sino por el contrario, poner silenciadores. A nosotros, los poetas, nos hace falta silencio para conversar en los vagones.[22]

O sea, en vez de exaltaciones románticas de «futurismo primitivo», proposiciones de diseño. No otra era la evolución lógica que tomaba cuerpo en la década del veinte, ya más asentado el deslumbramiento ante la tecnología.

El entusiasmo por la técnica se ve reforzado en Rusia en calidad de reacción contra el atraso del país en relación con el resto de Europa. La *intelligentsia* de Moscú y Petrogrado vibraba ante todo lo que fuera futuridad. Al extremo que la ciencia-ficción rusa es anterior a cualquier otra, pues ya en 1911 se publicaban revistas de tal clase.[23] Es un entusiasmo propio del inicio tardío de un proceso de industrialización, llamado a limar complejos nacionales. En todo este aspecto, hay que volver a llamar la atención acerca del hecho de que la actividad de diseñar se conceptualiza en nexo con desarrollos industriales tardíos —como en Alemania—, y no con las «viejas» industrias.[24]

Pero en la Rusia de Octubre el retardo económico se unía a la invasión del país, el bloqueo, la guerra civil, el desbarajuste propio de todo gran terremoto social, y, ya en la paz, a las secuelas de todo esto. La situación, durante el «comunismo de guerra», no fue sólo de atraso industrial, sino de hambre. Como dice dramáticamente Guerman, «el coraje de los artistas

consistía también en poder, mes tras mes, escribir, esculpir, pintar en un estado de subalimentación constante».[25] Pero lo descomunal es que lo hacían con un entusiasmo sin precedentes. «Nunca ha vivido la gente tan mal como entonces» recuerda un testigo presencial, «y, según me parece, nunca ha poseído un afán de creación semejante.»[26]

Esto era así porque todos se sentían proyectados hacia el futuro. No imaginariamente, sino en virtud de la perspectiva real inaugurada por la revolución:

> La Revolución de Octubre anunciaba una verdadera democratización de la cultura, creando las condiciones objetivas que favorecen una integración de las artes, una síntesis de todos los valores culturales, desde la imagen hasta el objeto utilitario. Fue una paradoja de la historia: cuando las necesidades elementales, biológicas del hombre no podían estar satisfechas, el arte conoció un vuelo sin precedentes y penetró profundamente en la vida cotidiana, en los terrenos de la producción, de las costumbres, de la educación.
> El vanguardismo estuvo a la cabeza de esa expansión.[27]

Fue una paradoja crecida sobre un fundamento real, un fantaseo futurista abonado por una demolición social proyectada al futuro.

El porvenir, por supuesto, no podía concebirse sin el desarrollo tecnológico, y esto propendía a que, en medio del atraso y la escasez, se adorara con fanatismo a la máquina como un ídolo conductor del progreso. El tecnologismo ruso de aquellos años es un futurismo con la barriga vacía. La práctica cultural más exaltada hacia la futuridad en toda la historia, se hacía desde la miseria, pero con la seguridad objetiva de poder superarla. Si cuando no había ni leña para calentarse se creaban obras de arte adelantadas a su época, proyectos arquitectónicos aún hoy económicamente irrealizables, y se definía la actividad de diseñar, esto, más que una fantasía, era una convicción de que tenía lugar un salto hacia el futuro. Con sutil ironía señalaba Ehrenburg:

> El fervor de Mayacovski, Tatlin, y demás representantes del «arte de izquierda» ruso por la estética industrial durante los primeros años de la revolución, es perfectamente comprensible: entonces en el mercado de Sujarievka se vendían por piezas sueltas no sólo los terrones de azúcar sino incluso las cerillas.[28]

Claro, este contraste entre las ansias futuristas de la vanguardia y la realidad económica de entonces propendía también hacia el utopismo y la ingenuidad, según hemos visto. Tendía a pensarse que la revolución lo transformaría todo rápidamente, como un toque de varita mágica, y que esta transformación sería un cambio total, que nada tomaría del pasado. El esfuerzo de los vanguardistas por llevar de inmediato el arte a la vida responde a aquel sentimiento. El extraordinario ambiente de creación artística de toda índole era también, en cierto sentido, una suerte de anticipo de la realidad

futura hecho posible por el arte, que alcanzaba una inflamación casi mística. Todo esto fomentaba el desajuste entre las tentativas sociales de la vanguardia y la situación real.

La definición del diseño durante la Revolución de Octubre tiene varias facetas interconectadas. Están los artistas plásticos que dejan el arte para volverse diseñadores, están los teóricos. como Alexei M. Gan, Ossip Brik y Nicolai Tarabukin, y están los arquitectos y urbanistas que proyectan diseñísticamente, es. decir, integrando en una unidad los coeficientes constructivos, técnicos, funcionales y estéticos. Pero todos estos aspectos están vinculados por la ideología del constructivismo, fruto de una tendencia plástica. Mientras el Bauhaus respondía a ideas generales de los arquitectos, en cuya materialización cooperaban algunos artistas, en Rusia la dinámica va más bien del arte hacia la arquitectura y el diseño, encauzada por el constructivismo, aunque los arquitectos desempeñaron un rol fundamental. Meyer llega a decir: «En el campo de la arquitectura los primeros innovadores no eran entonces los arquitectos, sino los pintores, cineastas, escultores y dramaturgos.»[29] Todos elllos eran constructivistas o estaban influidos por este movimiento. Pero, ¿qué se entendía por constructivismo? Puntualiza Strigalev:

> Los fundadores del constructivismo sobrentendían por ese término no un grupo de creadores, menos aún una corriente estilística, sino un método artístico apuntado a dar forma a objetos realmente funcionales. Es por eso que la noción de «constructivismo» era usada por Tatlin (a quien se considera con justo título como el fundador del constructivismo) en un sentido todavía más estrecho: designaba toda esa esfera de la actividad artística que se designa hoy por la noción de *«design»* y para cual Tatlin había propuesto primero el nombre de «cultura de los materiales».[30]

Curiosamente, la génesis de este «método artístico» provino de las artes plásticas y no de una actividad que, como la arquitectura, siempre tuvo requerimientos funcionales y constructivos.[31]

La ideología constructivista estaba lejos de ser unitaria. No sólo en cuanto a la división entre «realistas» y productivistas que ya hemos visto, expresiva de dos direcciones contrapuestas a pesar de su base común. Dentro del constructivismo que propugnaba abandonar la creación artística para proyectar objectos funcionales había criterios diferentes. Tanto en las teorizaciones de Gan, Brik, Tarabukin, Arvatov, Tretiakov, Kuchner y otros, como en las diferentes posiciones de los arquitectos agrupados en la ASNOVA (Asociación de Nuevos Arquitectos) y la OSA (Asociación de Arquitectos Modernos), devenida más tarde SASS (Sección de Arquitectos de la Construcción Socialista), o la diferencia entre los proyectos de Rodchenko, de un racionalismo algo impositivo, y los de Tatlin, más orgánicos. Pero eran comunes a todos el culto a la tecnología y sus métodos, la geometrización abstracta, la racionalidad constructiva, el rigorismo funcional y la exclusión del ornamento.

Hacia 1923 comienzan los primeros intentos de los creadores plásticos por dedicarse al diseño,[32] por convertirse en «artistas-ingenieros», como decían ellos. Recordemos que en 1922 Tatlin y Rodchenko habían dejado la creación artística, y este último no quería ni hablar de ella, según se nota en el relato de Barr.[33] Tatlin trabajó en la metalúrgica Lessner, cerca de Petrogrado; Popova y Stepanova lo hicieron en la fábrica textil Tsindel, próxima a Moscú. Rodchenko y El Lissitski se dedicaron a diseñar carteles, revistas, libros... Bowlt ha insistido en ejemplos de diseños hechos por los vanguardistas rusos antes de la revolución:

> El equipamiento para el famoso Café Pittoresque en Moscú, a menudo descrito como el primer lugar de reunión bohemío soviético, fue diseñado por Rodchenko, Tatlin, Georgi Yakulov, y otros en julio y agosto de 1917, esto es, sin relación con el espíritu del arte de agitación. En el campo del diseño textil y de vestuario, Alejandra Exter, Malevich, Popova, Olga Rozanova, y otros habían diseñado vestidos, bolsos, cojines y demás *antes* de la revolución, a menudo con motivos suprematistas, y muchos de ellos fueron mostrados en las dos exposiciones Arte Contemporáneo Decorativo, en Moscú en 1916-1917. De hecho, Natalia Goncharova diseñó «vestidos de mujer contemporáneos» tan temprano como en 1913, para la modista de San Petersburgo Natalia Lamanova, quien, en los años veinte, devino uno de los principales proponentes de los nuevos vestidos soviéticos.
> Por supuesto, eran sólo tentativas precedentes a los brillantes modelos constructivistas producidos por Popova y Stepanova, Exter y Lamanova, Rodchenko y Tatlin, en los años veinte tempranos, y no hay duda de que la entrega de estos artistas a un nuevo tipo de vestuario era total.[34]

No vale la pena comentar que se trata de experiencias aisladas, y más bien de aplicaciones de motivos plásticos a decoraciones, telas, bolsos, etcétera, que de un programa consciente dentro de la actividad integral que hoy conocemos como diseño. Esto sólo será abordado programáticamente *después* de la revolución. Pero no hay que enfatizar en estos adverbios subrayados. La revolución no inventó el diseño, ni siquiera el arte de *agit-prop* que allí se hizo. Hemos visto que estos fenómenos culturales son fruto de un conglomerado de factores de diversa índole, entre ellos las avanzadas experiencias en el constructivismo, con su «cultura de los materiales», y el arte abstracto. Pero la revolución, como hecho social e ideológico, sí estimuló tales desarrollos. A partir de «1922-1923, la creación artística y la producción industrial fueron sinónimos. El artista estaba cierto de servir a la revolución; el arte iba a ser integrado en la vida de las masas.»[35]

Es notable cómo la definición del diseño se produce, a partir de antecedentes semejantes (desarrollo industrial, sensibilización ante las formas técnicas, culto a la máquina, arte moderno, preocupación social, etcétera),

por rumbos independientes en distintos países que arriban a conceptos y soluciones muy próximos. Esto conduce con frecuencia, como ya he dicho, a la enorme injusticia de considerar al movimiento ruso como derivativo del Bauhaus, que se ha venido a adjudicar la exclusiva del negocio. Los alemanes se mudaron para Estados Unidos cuando la guerra, y pudieron mitificar así su ensayo —sin duda de primera importancia— gracias a las nuevas posibilidades de difusión. De ahí que sea necesario insistir, como hace Rowell refiriéndose a Tatlin, que las ideas de los rusos «eran extremadamente cercanas al pensamiento e instrucción del Bauhaus durante el mismo período. Sin embargo, esto aparenta ser menos una cuestión de influencia que de desarrollo paralelo.»[36]

Incluso, las visiones de los padres rusos del diseño son mucho más radicales que las Bauhaus, los holandeses o Le Corbusier. Nada hay entre ellos tan avanzado como, por ejemplo, los proyectos de Leonidov, que van más allá de los límites del movimiento moderno criticados por Banham en favor de una verdadera modernidad tecnológica, en la cual sí se inscribía el proyectista del Instituto Lenin. Otros ejemplos hemos visto en este sentido, y otros veremos. Más importantes es el alcance estético-social conseguido entonces por el diseño gráfico en la Unión Soviética. De todos modos, existió un contacto e intercambio constante entre los distintos focos, que mantuvieron buenas relaciones.

La acción de los rusos, como la del resto de sus homólogos en la definición del diseño, se dirige a estetizar los objetos y ambientes de acuerdo con las exigencias tecnológicas, funcionales y constructivas. Se busca afirmar la máquina, no contradecirla. El intento es una solución integradora, propia de una verdadera cultura de la industria, no una suma artificial entre lo tecnológico-funcional entendido como mero mecanismo, y lo estético-simbólico entendido como decoración artística añadida. «El valor no está en el objeto bello y decorado», afirmaba Gan, «sino en el objeto producido de manera consciente».[37] Esto conducía a trabajar las propias formas técnicas, no a recubrirlas. Brik puntualizaba:

> No hay que confudir constructivismo con arte aplicado, puesto que los partidarios de éste último decoran un producto ya existente, mientras que los constructivistas crean el objeto rechazando cualquier embellecimiento.[38]

Esta recusación de la belleza por ambos teóricos —general en el productivismo— es en realidad sólo una negación de ella como componente añadido desde fuera, porque toda la labor del constructivismo hacia lo técnico-funcional va modulada por una estetización interna de los objetos y construcciones proyectados.

Tal faena de estetización se basaba en el manejo de los elementos geométricos simples y sus relaciones, desarrollado en la práctica del arte abstracto, según veremos más adelante. Se efectuaba sobre la estructura constructiva del objeto, negándose el concepto tradicional de ornamentación en favor de una suerte de «ornamento estructural». Es decir, buscándose

que la forma total del objeto fuera estética en su síntesis, de acuerdo con la nueva sensibilidad traída por la tecnología y el arte moderno. Pero este trabajo formal estaba siempre subordinado a la máxima racionalidad tecnológica y funcional. Lejos de contradecirla, debía ayudar a realizarla. Los constructivistas.

> estuvieron entre los primeros en comprender que un objeto puede ser bello, funcional, e ilustrar los valores sociales y estéticos de una época y lugar dados. O, más cerca de su propia terminología, la forma constructivista es contenido organizado, un término que comprende imperativos estéticos, utilitarios y sociales.[39]

Los constructivistas siguieron este programa de una manera más rigorista que el Bauhaus, Le Corbusier, e incluso los holandeses, sobre todo en la arquitectura y el diseño industrial, no en el gráfico. Pero a la vez, y quizás por tratarse de un movimiento más amplio, tuvieron más variedad en sus proposiciones. Su rigorismo provenía sobre todo del sentido político que solía darse a la racionalidad constructiva. Decía Gan:

> Encontrar la expresión comunista de las instalaciones materiales, es decir, fundar científicamente el modo de afrontar la construcción de los nuevos edificios y organizar los servicios, capaces de satisfacer las exigencias de la cultura comunista en su fase de transición actual...[40]

Esto sólo será superado más tarde por Meyer, quien, bajo la influencia del productivismo ruso, llegó a establecer en detalle los trece puntos de una «arquitectura marxista» y aún a definir al «arquitecto leninista».[41] Debido a una manera de pensar muy burda, «marxismo» se identificaba con metodología científica, máximo racionalismo constructivo y mayor eficacia funcional, nunca con valoración estética. Si la revolución marxista buscaba satisfacer las necesidades de las masas, era lógico que se propugnara un diseño «marxista» encaminado a lo útil más que a lo estético, a resolver problemas materiales de la sociedad más que a la búsqueda de la belleza. Ésta era negada como un asunto incorregiblemente «burgués», y se le rechazaba con gran severidad, vigilando no fuera a deslizarse por algún lado. Los padres rusos del diseño perseguían a ultranza la desnuda austeridad de la ciencia y la técnica.

Tal negación de lo estético, acabamos de verlo, es retórica. Constituye sólo la negación de sus cánones y vías de expresión tradicionales en favor de otros nuevos, identificados con una sensibilidad moderna de espíritu tecnologista. El rechazo a la belleza es la oposición a la norma estética tradicional en pos de otra nueva, la del movimiento moderno, que el público era entonces incapaz de apreciar, acusando a los productos constructivistas de inacabados, carentes de «decoración». Los diseñadores respondían pronunciando una impugnación de la belleza en general, declarándose partidarios de la ciencia, la técnica, la función y la utilidad social

Todo aquel tipo de concepciones precipita aún con mayor fuerza hacia las rigideces productivistas, el dogmatismo, los excesos funcionalistas, la frialdad cultural y todas las inconveniencias que se han señalado al movimiento moderno. También desliza hacia ese nuevo academicismo de la máquina y de la función que, según hemos observado, lleva a afectar la propia función y la racionalidad constructiva, resultando un esteticismo disfrazado de ciencia y tecnología. Puede observarse, por ejemplo, en el proyecto de los hermanos Vesnin para el edificio del periódico *Pravda*, llamado con razón «obra modelo del constructivismo»,[42] que sitúa en el exterior, para lucirlos, la maquinaria y los cables de los ascensores, algo por completo antifuncional, pues se congelarían en el invierno leningradense.[43] También en la ortodoxa orientación meridional de las primeras edificaciones de Novokuznetsk, que las sometía a los vientos invernales,[44] y, en muchos otros ejemplos. Pero a menudo el diseño del constructivismo se vio afectado sobre todo en el primer aspecto, dada su forma impositiva de proyectar, guiada por una modelación hacia una geometría ideal, que aspiraba a la plasmación incontaminada de un mundo del futuro, algo olvidado de las realidades del hombre de hoy y de las necesidades del hombre de siempre. El gran significado de la experiencia de los rusos, como la del resto del movimiento moderno, está en la definición de la actividad de diseñar más que en los resultados concretos de su práctica en ella, por encima de la importancia que ésta haya podido alcanzar.

EL BAUHAUS RUSO

Las principales experiencias se llevaron a cabo alrededor del VJUTEMAS (Talleres Superiores del Arte y la Técnica), un Bauhaus ruso fundado en 1920, un año después del VJUTEMAS alemán, a partir de la unión de la Escuela de Pintura, Escultura y Arquitectura de Moscú y de la Escuela de Artes Aplicadas Stroganov. Incluía estudios de artes plásticas, urbanismo, arquitectura y diseño industrial, dentro de la pedagogía propia del movimiento moderno, que eliminaba la enseñanza académica existente hasta entonces. En 1927 la Escuela devino VJUTEIN (Instituto Superior de las Artes y las Técnicas) y en 1931 fue dividido en varios institutos especializados, perdiendo su espíritu original. El VJUTEMAS

> se convierte en el principal centro de experimentación y de discusión de las nuevas concepciones del diseño y de la arquitectura. Allí germina el movimiento constructivista y sus profesores realizarán las obras más representativas de la década de los años 20.[45]

Constaba de siete secciones especializadas: arquitectura, cerámica, gráfica, escultura, metal y madera, textiles, y pintura. Esta división de las especialidades de diseño a partir del material resultaba, hoy no nos cabe duda, muy rígida. Pero lo importante era el nuevo concepto de diseño en vez del de

«artes aplicadas», y su jerarquización. Incluso, para Lunacharski, máxima autoridad oficial en la cultura, la «facultad de producción» era el orgullo del VJUTEMAS.[46] El Instituto graduó ocho alumnos con el título de «ingeniero-artista» en 1928.

Era una entidad que disfrutaba de amplia autonomía y poseía «un carácter abierto y masivo que permitía asistir, además de a los estudiantes regulares, al pueblo a las clases y formar equipos de trabajo bajo la dirección de los profesores».[47] El cuerpo docente estaba formado por la crema y nata del constructivismo: Ladovski dirigía el curso básico previo a todas las especialidades (primero de un año y después de dos); Rodchenko, el taller de metales, el memorable *Metfak;* el Lissitski, el taller de mobiliario y de proyecto de ambientes, donde también estaba Tatlin; éste participaba además en el de vestimenta y textiles, junto con Popova, Stepanova y Alexandra Exter; del diseño gráfico se ocupaban Gan, Rodchenko, los hermanos Stenberg, Klutsis y Senkin; en arquitectura estaban Melnikov, Guinsburg, los hermanos Vesnin, los hermanos Golossov, Krinski y otros. También contribuían con la Escuela Malevich, Morozov y otros artistas. En este equipo de «todos estrellas» la personalidad más destacada fue la de Rodchenko, organizador y animador de la empresa, cuyo nombre, se ha dicho, está ligado al VJUTEMAS como el de Gropius al Bauhaus,[48] aunque no dirigió el Instituto. En verdad, el VJUTEMAS fue más descentralizado que el Bauhaus, cada taller conservaba una gran autonomía. Este padre del diseño sostenía tres principios generales:

1) Revisión crítica de la teoría del arte aplicado y de la ornamentación a partir de las condiciones contemporáneas de la producción en serie.
2) Elaboración de la forma del objeto a partir de varios condicionamientos: sociales, técnicos y funcionales.
3) Posición no conformista frente al mundo de los objetos, liberación de cualquier presión de las formas tradicionales de los objetos para abrir el camino hacia la invención en el dominio de la forma.[49]

Muy relacionado con el VJUTEMAS estuvo el INKJUK (Instituto de la Cultura Artística), fundado el mismo año. Kandinski fue el autor de sus estatutos y del programa con sus fines y métodos. Éste planteaba «llevar las búsquedas analíticas y sintéticas hacia los elementos de las artes particulares y del arte en general».[50] Era una línea de investigación formal del arte sobre bases objetivas. Kandinski se interesaba en el estudio de las reacciones sicológicas ante los elementos plásticos, con el fin de dominarlos conscientemente en la comunicación con el espectador. Es una de las grandes investigaciones de la «cultura de la abstracción» que se desarrolló en Rusia. En ella se inscriben los ensayos de Malevich y Ladovski, que enseguida veremos. Ella motivó búsquedas próximas en el estricto campo científico, desarrolladas por los sicólogos, en primer lugar por Lev S. Vigodski, cuya *Sicología del arte,* publicada en 1925, abrió un nuevo camino a los estudios estéticos, todavía poco transitado hoy.

Pronto las ideas de Kandinski, centradas en una investigación abstracta de la forma, el color, el movimiento, etcétera, entraron en contradicción con los demás miembros del INKJUK, de tendencia constructivista en su mayoría: Tarabukin, Popova, Guinsburg, Brik, los hermanos Stenberg... Ellos propugnaban un cambio en el arte, dirigido a lo que hoy llamamos diseño, viabilizado por el estudio y resolución de problemas prácticos concretos. Del otro lado, Kandinski y Malevich defendían la autonomía del arte y los métodos intuitivos. De este modo, se desenvolvía en el Instituto una contraposición semejante a la que veremos en el seno del VJUTEMAS y entre las asociaciones de arquitectos, con la diferencia de que allí se resolvió con la partida de Kandinski. A principios de 1922 el INKJUK era considerado ya «una asociación soldada de artistas practicantes de un arte de izquierda y defensores de una práctica productiva».[51]

Temprano en 1921 habían surgido allí las teorías del objetismo. Era la consideración de toda obra artística y literaria como un objeto funcional, igual que una cama o un pantalón. Todo objeto «era el resultado de una búsqueda organizada, dirigida a un fin utilitario, de las cualidades estéticas, físicas y funcionales de los materiales implicados, cuya forma emergería en el proceso de esta búsqueda».[52] Aunque no se negaba la creación artística, era una suerte de compromiso que abría el camino al productivismo. La obra de arte había sido bajada de su pedestal y situada al mismo nivel del resto de los objetos, y las funciones artísticas conceptuadas junto con aquellas de los bienes utilitarios. Bajo los amplios parámetros del objetismo, todo producto humano podía ser considerado un objeto funcional, fuera *La jungla,* el *Popol-vuh* o el *Tractatus logico-philosophicus.* Fue una doctrina efímera, que en el mismo año 1921 dio paso al constructivismo productivista.

Según hemos visto, el productivismo había sido ya proclamado por Rodchenko y Stepanova un año antes, y el proyecto de Tatlin para el Monumento a la Tercera Internacional estableció ya en 1919-1920 un paso tácito hacia la disolución utilitaria del arte, cuya práctica abandonaron este creador y Rodchenko en 1922. No obstante, ese mismo año El Lissitski y Ehrenburg lanzaron la revista *Objeto,* en cuya introducción planteaban:

> para nosotros arte no significa otra cosa que la creación de nuevos «objetos». [...] Mas por esto no se debe creer que por objetos entendemos expresamente objetos de uso.
> Naturalmente, aún los objetos de uso que son producidos en las fábricas, los aeroplanos y los automóviles, nosotros los estimamos auténticas creaciones de arte. Pero no queremos pensar la obra artística limitada sólo a estos objetos de uso. Cualquier obra organizada —trátese de una casa, un poema o una pintura— es un «objeto» funcional, hecho no para extrañar a los hombres de la vida, sino dispuesto a contribuir a su organización. [...] La revista *Objeto* considera la poesía, la forma plástica, el teatro, «objetos» indispensables.[53]

Es la supervivencia del objetismo, defendida por Ehrenburg también en su libro *Y sin embargo se mueve,* y elocuente de la posición intermedia de El Lissitski. El objetismo en sí resulta paradigmático de la confusión de época entre arte y lo que después conoceremos por diseño: se llama obra de arte al objeto utilitario y objeto a la obra artística y literaria, igualándoseles como consecuencia del interés en desarrollar una cultura material de la industria a la par de la cultura espiritual del arte y la literatura. En este marco se produce además un acercamiento de las formas del arte a las de la técnica, que Bojko da como razón de esta voluntad de identificar la obra de arte con la «cosa» y la «cosa» con la obra de arte.[54]

El VJUTEMAS, como el movimiento constructivista, estaba lejos de ser un monolito. En él se movían diversos criterios. Meyer, sin duda desde una posición aprobatoria y justificativa de la disolución del Instituto en 1931, lo exageró así en 1942, con bastante poca consideración hacia los «maestros» —caídos entonces en desgracia— que abrieron la propia línea teorizada por él antes de su claudicación «postmoderna»:

> Se refugiaron en el VJUTEMAS de Moscú, especie de academia-no-académica, las sectas más sectarias de artistas. En ella se tiraban los trastos a la cabeza toda la clase de maestros, y entre una y otra discusión echaban miradas amorosas a la gran orquesta sinfónica que tocaba a Músorgski sin batuta ni director, mientras el edificio se poblaba de estudiantes-obreros que se dedicaban al estudio, con grandes sacrificios, y listos todos para construir viviendas comunes, cocinas-fábricas y ciudades socialistas. Por las ventanas veían a las masas que reconstruían lo destruido y esperaban un futuro edificado con ladrillos y concreto armado soviético.[55]

Los extremos eran el formalismo de Ladovski y el productivismo de Rodchenko, que predominaba. En cierta medida, estaban en correspondencia con la contraposición Johannes Itten-Nagy, Albers, Breuer del Bauhaus, aunque Ladovski no padecía del misticismo teosófico de Itten. Equivalían dentro del Instituto a los diferentes puntos de vista polarizados en el campo específico de la arquitectura por las agrupaciones ASNOVA y OSA-SASS y la oposición inicial dentro del INKJUK.

Para Ladovski la solución técnico-funcional de un objeto o de una construcción no bastaba: sus elementos debían estar organizados expresivamente de modo tal que ejercieran una influencia sicológica. Venía a ser una aplicación al diseño, y en especial a la arquitectura, de las ideas de Kandinski sobre la acción de las formas y colores de la pintura sobre la mente humana. Como arquitecto, aspiraba a una síntesis entre arquitectura y artes plásticas. Su investigación se dirigía a la base científica de la capacidad de expresión de las formas y su composición, a buscar una objetividad universal entre ellas y las reacciones perceptivas. Esto lo llevaba a determinar criterios «biosicológicos» y «sicotécnicos» en la relación forma-observador.[56] Él, como Melnikov, Dukaev, Krinski y demás miembros de la ASNOVA, buscaban una arquitectura donde la forma no estuviera subordinada por completo a la

función, para cumplir por sí misma un cometido de comunicación sicológica con los usuarios. Tal capacidad de la forma debía ser potenciada por los arquitectos con un sentido ideológico, de exaltación y orientación de las masas. Es un planeo en el espíritu del *agitprop,* ideológico una curiosa misión de popaganda asignada a la intrínseca composición plástica de los edificios dentro de un repertorio geométrico.

Esta plataforma lleva a Ladovski a propender, en el curso básico, el

> desarrollo de la intuición individual del alumno, a través de elaboraciones plásticas, espaciales y cromáticas de carácter autónomo, que permitan el dominio formal y estético del objeto, a partir de la definición de una estructura tipológica de la forma.[57]

Es decir, parte de una elaboración formal (de ahí la etiqueta de «formalismo») capaz de determinar acción sicológico-estética, para buscarse después su adecuación con los problemas funcionales específicos a resolver. Estas composiciones formales «responden a un repertorio inédito, que no tiene relación con el pasado y se sustenta en el desarrollo de la alta tecnología».[58] No se basan en la figuración, sino en una capacidad de comunicación abstracta de las formas básicas (elementos geométricos simples) y su combinación expresiva. A veces esto derivaba en aplicaciones simplistas por algunos arquitectos de la ASNOVA. Por ejemplo, el frecuente uso de un simbolismo literal de las formas (la espiral considerada como símbolo de la época revolucionaria, etcétera) y hasta de una representación geométrica de la estructura con sentido simbólico (la rueda dentada en el club obrero de Melnikov, o el reloj de arena en su proyecto para el concurso del faro de Colón, en Santo Domingo, donde en 1929 compitieron veintitrés arquitectos soviéticos, única relación del constructivismo con América Latina). Ladovski enfoca su investigación con visos científicos, apoyándose en regularidades de la percepción. Esto diferencia su ensayo del carácter mucho más intuitivo de las experiencias próximas de Malevich con los «planitas» y los «architectonis», y de El Lissitski con el «prun», que veremos después en su nexo con el diseño.

Rodchenko, en cambio, partía de un método empírico-inductivo[59] que se dirigía a la solución de necesidades materiales concretas, en vínculo directo con la problemática social del momento. Se fundamentaba en un enfoque científico del diseño, que priorizaba el cálculo preciso frente a la intuición y la búsqueda formal en sí. A esta línea del fundador del productivismo correspondía la postura de los arquitectos de la OSA-SASS (Guinsburg, los hermanos Vesnin, Leonidov, Gan, Burov, etcétera). Ellos declaraban que «en la época de la construcción del socialismo, el papel del arquitecto es, sobre todo, inventar nuevos tipos de arquitectura, nuevos condensadores de vida social».[60] Por tanto, «el contenido de la arquitectura es la organización de la vida individual, colectiva y productiva».[61] Estos los dirige a proponerse encontrar «la expresión comunista de las instalaciones materiales».[62]

Este furor político-tecnológico típico del momento, que lleva a identificar el «comunismo» y el «marxismo» con la metodología científica —como ya sabemos hará también Meyer a inicios de la década del treinta, cuando comenzaba su trabajo en la URSS—, en detrimento de toda búsqueda «espiritual», plantea resolver la arquitectura «como una fórmula algebraica que tenga por elementos dados los principios físico-matemáticos y la técnica de producción y, por incógnita, la función de un edificio».[63] Es la posición tecnologista del productivismo más ortodoxo:

> la obra del arquitecto-ingeniero asume validez objetiva en el funcionamiento científico y en la capacidad de organizar el espacio de la realidad productiva, para la construcción del socialismo; sentido del espacio, valoración exacta de los materiales, conocimiento de los métodos profesionales son instrumentos idénticos para el ingeniero y el arquitecto, fundamentalmente unidos en el repudio de toda intención estética.[64]

Según podemos apreciar, se rechaza toda función semántica y cualquier preocupación que no fuera estrictamente «material» y dentro de ello las búsquedas sicológico-formales de Ladovski y la ASNOVA. Frente a la preocupación ideológica de éstos, se enarbolaba un materialismo constructivo, transposición ingenua del materialismo marxista a la arquitectura. Notemos en ambos casos el intento de identificar diseño y política —semejante a la identificación arte-política que vimos antes—, fenómeno característico del momento de transformación revolucionaria, y expresivo de la voluntad de artistas y diseñadores por tomar parte activa en el proceso social.

El productivismo busca soluciones racionales a problemas concretos de la sociedad, en contraposición a la jerarquía de lo estético, lo simbólico y lo representativo que prevalecía con anterioridad en la arquitectura y en la fabricación de bienes de uso. Éste es su mayor mérito histórico, correspondiente a su papel radical en la definición del diseño. A pesar de la dogmática severidad de los planteamientos teóricos de la OSA-SASS, la funcionalidad social de sus mejores proyectos y el cambio de perspectiva que ellos indican, debe de ser lo que lleva a Segre a afirmar que las obras de estos arquitectos, en su conjunto, «constituyen la expresión más avanzada de la arquitectura moderna mundial en la década de los años veinte, demostrativa de la ineludible relación forma-contenido, basada en las transformaciones radicales en el plano social y económico».[65] Se trata de una nueva manera de encarar la arquitectura, despojándola de todo lastre «cultural» para acometerla como construcción ingenieril de los «nuevos condensadores sociales», en la cual primarán, como en una estructura tecnológica, los factores funcionales y técnicos. Es la *«machine à habiter»*, pero mucho más *machine* que en Le Corbusier. Esta posición acarrea engaños —algunos ya señalados—, pero constituye una ruptura histórica necesaria, una de las más activas hacia la concepción de la arquitectura como diseño y no como «Bellas Artes».

A decir verdad, en la práctica los polos del formalismo y el productivismo resultaban bastante próximos. Eran diferentes puntos de partida teóricos

y metodológicos que convergían en su común empeño hacia lo que hoy llamamos diseño. El énfasis en una función activa de la forma no impedía que ésta se adecuara a los cometidos utilitarios, tecnológicos y constructivos. Del mismo modo, la concentración de los productivistas en la racionalidad de estos aspectos no implicaba una exclusión de lo estético, aunque así lo proclamaran.

Entre los polos del formalismo y el productivismo ortodoxo, en el VJUTEMAS se manifestaba un abanico de tendencias, correspondiente al de toda la práctica y la teorización del constructivismo y los movimientos próximos, como el suprematismo. La situación de El Lissitski es muy interesante, pues viene a ser un punto medio entre el suprematismo y el constructivismo, y entre las búsquedas formales intuitivas de Malevich y Ladovski y el cientificismo funcional de los productivistas. Lissitski estuvo muy vinculado con Malevich en Vitebsk, y su trabajo se inició bajo la égida del suprematismo. Pero siempre manifestó un interés por encaminar el arte en un sentido funcional, utilitario. Representa el eslabón de tránsito entre el suprematismo y el constructivismo, o lo que es igual, entre el gran laboratorio formal del arte abstracto ruso y la definición de la nueva actividad de diseñar. Será uno de los más brillantes padres del diseño, al cual dedicará la mayor parte de su actividad, sobre todo en el campo de la gráfica y de la concepción y montaje de exposiciones, donde revolucionará los conceptos existentes hasta ese momento. Su éxito como diseñador se debió en buena medida a esa posición intermedia a que me refiero, que evitaba limitaciones de un extremo o del otro, aprovechando sus ventajas. Esta situación intermedia en su proyección y en su metodología se manifiesta hasta en las composiciones plásticas de sus diseños, tan características, que han sido calificadas por Camilla Gray como una reunión de suprematismo y constructivismo.[66]

Tatlin, en cambio, se sitúa en la «extrema izquierda», o sea, dentro del productivismo. Pero su actitud allí es mucho más flexible que la de Rodchenko o Stepanova, según ya he indicado. Él se inclina al estudio y asimilación de las leyes constructivas de la naturaleza orgánica más que a la rigurosa geometrización de Rodchenko. Sus alumnos trabajaban a partir de «modelos y fenómenos de la naturaleza viviente», como él mismo decía. Esto se aprecia bien en la tetera realizada por un discípulo[67] y en la silla de madera de haya diseñada como trabajo de diploma por Rogodin, otro de sus alumnos,[68] en especial si la comparamos con el ortogonal sillón de aluminio hecho por un diplomante de Rodchenko, o aún con la silla plegable de Zamlianitsin, estudiante del taller de El Lissitski.[69] El método orgánico estaba presente en toda la obra de Tatlin, y su esfuerzo más ambicioso fue el *Letatlin,* aparato volador basado en la estructura del ave, ya mencionado, al que Strigalev califica de «suerte de utopía biónico-constructivista».[70] No obstante, este método «no fue dado como principio conceptual que ampliaba los cuadros del constructivismo hasta fines de los años veinte».[71] Como vemos, la definición del diseño durante la Revolución de Octubre, identificada con el constructivismo, avanzó por vías diversas, acordes con la diversidad de este movimiento.

El método de trabajo de Rodchenko en el VJUTEMAS establecía cuatro pasos en su primera fase:

1) Observación y evaluación de los objetos en venta en las tiendas y los conjuntos de objetos del equipamiento doméstico y de lugares públicos y de trabajo (restaurantes, oficinas, etcétera).

2) Análisis de ellos.

3) Mejoramiento de los objetos existentes en función de su destino, racionalización de su construcción y modernización de su aspecto.

4) Ajuste de una nueva versión de un objeto ya existente, que lo supere en sus aspectos funcionales, económicos, técnicos y estéticos.

Si en esta primera fase sólo se trabajaba a partir de lo ya existente, en la segunda se demandaba al estudiante proyectar *a novo* objetos, sistemas de objetos y ambientes racionales para la futura sociedad socialista. Se llegaban a abordar programas de funciones complejas, como el equipo total de una casa comunal, de una calle, de un centro cultural, de modo que ofreciera «la imagen de una vida colectiva organizada a partir de los principios de la economía, del orden y de la belleza».[72]

Hay que destacar el trabajo con las series y sistemas objetuales, así como la noción de función ambiental y la labor integral en todas las escalas. La amplitud de las tareas del taller de Rodchenko, y el carácter científico de su metodología, orientada a las cuestiones funcionales y productivas, representan, como muy bien señala Segre, «una posición más avanzada que aquélla aplicada por los mismos años en el Bauhaus, todavía demasiado atada a los problemas artísticos y a la formación artesanal del diseñador».[73] Esto no suele reconocerse. Para encontrar una política general próxima en el Bauhaus habrá que esperar a la dirección en la escuela de arquitectura (1927) y en la institución (1928-1930) de Hannes Meyer, quien desarrolló un «funcionalismo técnico-productivista», originado probablemente, según ya hemos visto, por influjo del constructivismo ruso.

Aún es más notable lo avanzado de los proyectos de *Metfak*. En respuesta a los problemas económicos de entonces, a la escasez de objetos, materiales y recursos de todas clases, opuestos a la voluntad de mejorar el nivel de vida de las masas, Rodchenko y sus discípulos desarrollan las ideas de estandarización, uniformación, construcción de elementos flexibles, desmontables, intercambiables, que se prestasen a varias combinaciones y aplicaciones. También proyectan muebles y otros objetos polifuncionales, como la silla-mesa-banco-sofá de Chestkov; plegables, rebatibles, desmontables y transformables, como la *chaise longue* de Rodchenko o la mesa de Morozov; otros son movibles y apilables, y en todos los casos se busca la facilidad de transportación... en fin, se trata de concepciones de diseño que adelantan en medio siglo a su época.

Toda esta inventiva perseguía soluciones a la penuria material, la escasez de espacio de vivienda, la urgencia de una fabricación de máxima economía y demás problemas de aquella época, buscando objetos aptos para sa-

tisfacer varias funciones, que podían recogérse después de ser usados, que podían adaptarse a necesidades diversas, etcétera. A la par, la estandarización, la unificación y uniformación de las partes y los elementos en todas las escalas del diseño están dirigidos al grado superior de racionalidad fabril, con vistas al óptimo aprovechamiento de la exigua capacidad industrial y de los contados recursos existentes. Las concepciones, además, respondían «a la configuración dinámica del ambiente de la sociedad socialista, frente a la autonomía de los objetos en la sociedad capitalista, exacerbada por el consumismo y la competencia industrial».[74]

Esto toca otra característica no sólo de los diseños del taller de Rodchenko, sino de todo el constructivismo ruso. El carácter de los proyectos era motivado por razones prácticas provenientes de la situación económica, pero también por un nuevo concepto de la existencia humana y de sus ambientes. Los constructivistas concebían una vida futura en el socialismo regida por la racionalidad, donde se aprovecharan al máximo todos los recursos sociales y se facilitaran todas las actividades del hombre. Esta nueva vida respondía al sentido de colectividad y no al de individualidad. Traía nuevos hábitos y nuevas necesidades, presididos por un austero sentido social. Se excluía toda manifestación de lujo, de prestigio, de *status,* de representatividad, que era relacionada con el individualismo y con el pasado burgués; el concepto tradicional de la belleza —asociado con la decoración—, era identificado con aquella clase de manifestaciones en los objetos y edificios. Éstos buscaban *ex profeso* un aspecto, una funcionalidad y una construcción espartanos, que proponían una alternativa proletaria, socialista, al fausto burgués y su ostentación.

Como afirma Strigalev, el acercamiento a los objetos de consumo estaba fundado «de una parte en las posibilidades de la producción y de la otra en una nueva ética social».[75] Los bienes eran concebidos racionalmente para la satisfacción de una necesidad, no para el «consumo» en el sentido comercial de la palabra. Eran proyectados para el socialismo, una sociedad planificada, no para el capitalismo, una sociedad mercantil.

El desenvolvimiento de esta dualidad de propósitos muestra con gran transparencia cómo se fundían vinculación social y utopismo en el empeño cultural de aquellos años. Muchos proyectos de edificios, objetos y ambientes, por paradoja, respondían a urgencias de carácter masivo y, al unísono, habían sido ideados para lo que Bojko llama «un modelo de hombre contemporáneo dotado de una cultura y de aspiraciones elevadas»,[76] es decir, un ideal. Aquí aparece, bajo otra faceta, la contradicción trágica de la vanguardia artística rusa durante la revolución: por un lado respondían al reclamo social, por otro lo sobrepasaban hacia el utopismo. Los proyectos, sin duda, brindaban una alternativa brillante a los problemas económicos, funcionales, industriales y constructivos. Pero se proyectaban hacia un futuro que se imaginaba a la vuelta de la esquina, siendo rechazados por la gente y por la rusticidad de la industria de entonces. De una parte había eficacia práctica; de la otra, idealismo. Todo fundido en una sola pieza.

Trágicamente, esta tentativa de decretar el futuro contribuía más bien a abonar el pasado. Es un peligro ante el cual debemos mantenernos hoy en guardia, porque

> *la configuración del ambiente es un hecho cultural basado en un desarrollo social.* Si los diseñadores actúan como «demiurgos», imponiendo signos no referidos a un código asimilado socialmente, se producirá el rechazo de los mismos y la reafirmación de los valores tradicionales, como ocurrió entonces [...][77]

Pienso que este riesgo se corre no tanto por la novedad de los códigos como por su dictado desde arriba. Los nuevos códigos, en vez de ser propuestos en abstracto, deben fundamentarse en la concreta realidad existente, y avanzar de allí al futuro. Deben crearse abajo, no lanzarse como rayos desde lo alto. El diseñador no debe ser Zeus, sino Prometeo.

La identidad entre un nuevo ambiente y una nueva sociedad no puede promulgarse como un futuro a imponer. El cambio social no envuelve una transformación inmediata de la capacidad cultural, de los gustos y de las costumbres de la gente. Toda revolución es el momento crítico de una *evolución,* no un conejo sacado de un sombrero. El diseñador que tenga el privilegio de actuar en ella puede tomar partido por el pasado y no arriesgarse en proposiciones nuevas, puede soñar, o puede intentar ser eficaz en la dirección abierta por la perspectiva revolucionaria. Si aspira a ser eficiente en la transmutación de la vida, debe operar desde su presente hacia el porvenir, no catapultearse hacia el futuro ni acomodarse en el pasado. Operar desde su presente significa ir conduciendo sin traumatismos, educar, propender, actuar a partir de condiciones objetivas, estudiar la actualidad en vez de pasar por encima de ella... Una metodología que se proclame científica tiene que fundamentarse en la realidad, no en la voluntad subjetiva, so pena de caer en el intuicionismo que se combate.

Quiero aclarar que la crítica se dirige a las proposiciones más radicales de los diseñadores, aquellas que —como las casas-comuna, las ciudades lineales o las sillas incómodas— contenían cambios demasiado forzados en el modo de vida, ideados en laboratorios de futuridad donde no se perdía el tiempo en pensar que a la gente le gusta cruzar las piernas y recostar el espinazo. Es un análisis hecho desde hoy para extraer conclusiones que puedan servirnos ahora. Buena parte de las soluciones del diseño constructivista son irrecusables, y se han desarrollado después como patrimonio generalizado: el empleo de recursos verdaderamente tecnológicos en la arquitectura; el concepto «abierto» de ésta, que admite el crecimiento orgánico del edificio; la preocupación por el diseño ambiental, integrador de todas las escalas; los sistemas de objetos y la múltiple capacidad de éstos; los elementos seriados; el énfasis en la estandarización y otras normativas industriales; el interés en el máximo aprovechamiento del espacio habitacional... y muchos aportes más que a veces han ido mencionándose a lo largo de estas páginas. Entre ellos algunos que, como la valoración de estructuras informacionales en nexo con la arquitectura, sólo han comenzado a practicarse en años re-

cientes. Es curioso que en este caso el postmodernismo ha tenido que tomar la idea de la publicidad comercial del sistema «de masas», cuando el movimiento moderno, en la práctica de los rusos, ya lo habían propuesto dentro del sistema «culto» antes de su proliferación espontánea en la «cultura de masas». Se trata de una línea característica del postmoderno que aparecía ya en el moderno ruso, pero, al no ser desarrollada, tuvo que ser «descubierta» por Venturi en los *«existing landscapes».* Volviendo a nuestro asunto, insisto en que los padres rusos del diseño hicieron prácticamente todo lo que podían hacer en aquella situación histórica —y fue mucho—, aunque pudieron haber sido menos cándidos y, por tanto, más flexibles y dialécticos.

La proposición integrada de soluciones económicas, funcionales, éticas y estéticas, acordes con una sociedad colectivizada y planificada, y con una nueva manera de vivir, envolvía, lo acabo de esbozar, una de las ideas más avanzadas del diseño constructivista: el planteo, como decía Arkin, de una «nueva cultura material de la época soviética».[78] Se trata de un planteamiento visionario absolutamente correcto, que debió haber encaminado la política de diseño. También Lunacharski afirmaba que

> el comunismo es la recreación de la vida, a partir de nuestras formas sucias y absurdas, en formas cómodas y alegres. Y esa recreación es inconcebible sin la recreación de las cosas que nos rodean.[79]

Pero era más una idea abstracta y llena de candor que una comprensión objetiva del asunto, base de una estrategia de acción concreta y efectiva. Entonces estaba lejos de perfilarse aún la compleja problemática del diseño —la actividad misma sólo comenzaba a definirse— y sus implicaciones económicas, sociales y ecológicas. No existían o no se habían caracterizado problemas como el consumismo, la contaminación ambiental, la superpoblación de objetos, la escasez de combustible, la «cultura de masas», la circulación, el *styling* y tantos otros relacionados con el diseño. De ahí que resulte antihistórico pedir a la dirección de la revolución que hubiera encaminado una política en tal sentido, pues es imposible planear una línea de acción sobre un problema que aún no se conoce. Sólo los constructivistas tenían una conciencia embrionaria del asunto, e inaugurarla fue otro de sus valores históricos. Poco contribuyó a este fin, es cierto, el utópico futurismo de sus formulaciones teóricas, así como la radicalidad que hemos visto en algunos de sus proyectos.

Ahora, es imprescindible reconocer que, a pesar de su voluntarismo, los padres rusos del diseño no pretendían, como Fuller, que la proyectación cambiase la vida. Justo lo contrario: la nueva vida socialista, con sus nuevas instituciones y actividades, necesitaba una cultura material a ella adecuada. Tatlin exigía la prospección de

> un objeto funcional y de la adopción de materiales absolutamente nuevos, hasta ahora nunca experimentados. El resultado será verdaderamente excepcional: un objeto original y radicalmente diferente de

> los objetos utilizados en Occidente y América. Para subrayar la importancia de este momento, es suficiente recordar que nuestra vida cotidiana se basa en principios radicalmente diferentes de aquéllos imperantes en Occidente. Las exigencias que nosotros planteamos en relación al objeto destinado a servirnos en las condiciones de nuestra vida socializada, resultan más vastas que las planteadas en los países capitalistas.[80]

Él relacionaba esto en directo con

> la aparición de nuevas instituciones de un modo de vida cultural, en las cuales las masas trabajadoras vivirán, pensarán y traerán a la luz sus talentos, demandará, primero que todo, objetos en conformidad con la dialéctica del nuevo modo de vida.[81]

Claro, en esto vuelve a manifestarse la falta de realismo de no notar que el nuevo modo de vida todavía era más del presente que del futuro. Y también el afán iconoclasta de las vanguardias, impulsado a una renovación *per se*. Obsérvese el ardiente futurismo de este texto de Brik:

> Fábricas, establecimientos, laboratorios, esperan la llegada de los artistas, que han de ofrecer modelos de objetos nuevos, nunca vistos antes. Los operarios están cansados de repetir siempre los mismos objetos, saturados de espíritu burgués. Queremos objetos nuevos [...]. Se han de organizar inmediatamente institutos de cultura material, para que los artistas puedan prepararse para crear nuevos objetos de uso cotidiano para el proletariado, para elaborar los prototipos de estos objetos, de estas futuras obras de arte.[82]

Aunque aparece el moderno concepto de cultura material, resalta la confusión entre arte y diseño, entre cultura material y cultura espiritual, propia de aquel instante en que una dirección del arte se metamorfoseaba en diseño. Pero, como dice Maldonado,

> Brik tiene la sorprendente intuición de que la tipología de los objetos heredada del capitalismo puede y debe ser cambiada radicalmente. Considera impensable la revolución de la vida cotidiana sin la revolución de la cultura material [...][83]

Una idea que anticipa, y quizás haya inspirado, las propias búsquedas de Maldonado. Para ser precisos, no es una idea de Brik, sino en general de todo el constructivismo, enunciada por Tatlin con mucho más rigor. Una idea que hoy no puede dejar de tener en cuenta cualquier país que encare una transformación revolucionaria no sólo como transformación de estructura económicas y de dominio, sino de toda la vida social.

Los diseñadores constructivistas llevaron adelante ideas innovadoras en terrenos específicos muy diversos. Los proyectos concretos siempre obedecían a lineamientos teóricos que defendían cambios radicales en el modo de usar los objetos. Veamos, por ejemplo, lo que trazaba Bárbara Stepanova con respecto al vestuario y a la moda:

> La moda, que solía ser el reflejo sicológico de la vida cotidiana, de las costumbres y el gusto estético, está siendo reemplazada por una forma de vestido diseñada para usar en distintas clases de trabajos, para una actividad particular en la sociedad. Esta forma de vestido puede ser lucida *sólo durante el proceso de trabajo.* Fuera de la vida práctica no representa un valor autosuficiente o un tipo particular de «obra de arte».[84]

Notemos, sin volver a insistir en ello, la confusión entre diseño y arte, y el énfasis productivista en la valoración técnico-funcional, combatiendo a ultranza toda referencia a la creación artística, lo cual sería una conceptualización correcta si junto con la exclusión de lo artístico no se planteara también la de lo estético, en una incapacidad de segregar ambas categorías. Ahora bien, este «traje de producción» de los constructivistas era considerado universal, válido para usar en todas ocasiones. Para introducir alguna variedad se preveían varios tipos de transformaciones: Tatlin ideó elementos abrochables. Stepanova combinaciones de las diferentes partes del traje, Alexandra Exter distintas capas de vestuario que se encabalgaban, etcétera.[85]

Estamos ante el planteo de un racionalismo funcional y «antiestético» en el vestuario, el mismo que se proponía en los muebles o la arquitectura. Se aspira a concebir una vestimenta *ad hoc* para cada tipo de labor, una ropa que sería como un instrumento más del obrero, facilitándole los movimientos específicos de su faena, protegiéndolo, permitiéndole guardar sus herramientas en bolsillos especiales, etcétera. Es decir, la ropa formaría parte del grupo de implementos productivos de cada ocupación laboral, y su valor no sería ya «estético»: estaría subordinado a su eficiencia funcional y a la racionalidad de su confección, que simplificaría al máximo su corte y costura, facilitando la producción seriada.

La recusación de lo estético, de nuevo, era en realidad sólo un rechazo del adorno añadido a la estructura funcional. Aunque sólo se hablaba de función y construcción, se buscaba una belleza tecnológica, abstracta, geométrica, «pura», no representativa, conseguida por la modulación de los elementos funcionales. Esto llevaba a cualificar los componentes funcionales y constructivos: broches, bolsillos, pecheras, costuras, cierres de cremalleras, remates...

En estas proposiciones de vestuario se puede observar muy bien la unión de extremismo y aportes de avanzada en los padres rusos del diseño. Los proyectos emanan de la proposición de cambios traumáticos en el modo de vida, relacionados con la colectivización, con la máxima racionalización,

en fin, con la «mecanización del hombre» defendida por Gastev. Se piensa que en una sociedad proletaria la actividad laboral y el sentido comunal lo dominan todo, al extremo de determinar la manera en que cada quien habrá de vestirse. Todo este «materialismo», por paradoja, va asociado a una cultura ascética, de espiritualidad muy despojada, que excluye la más leve manifestación de individualidad, de vanidad, de engalanamiento, de simple deseo de lucir o de destacarse, y de cualquier otro «vicio burgués». En realidad, el «traje de producción» no es otra cosa que un uniforme. El socialismo se concibe como una sociedad uniformada, tanto en el sentido general como en el específico.

Este extremismo fue lo que afectó las proposiciones de la vanguardia «de izquierda» rusa. Una cosa es el proyecto de una renovación objetual a tenor de los cambios revolucionarios, que fuera ensayando diseños propiciadores de un nuevo modo de vida socialista, y otra la concepción mecánica de este modo de vida como una traumática socialización de todas las esferas de la existencia, de las relaciones y de la conducta. Más grave aún es que los constructivistas sabían que esta concepción no era aplicable de inmediato,[86] y no obstante diseñaban para ella. Sus proyectos, como dice Covola con respecto a la arquitectura y el urbanismo, se «convertían en declaraciones de principios más que en propuestas de solución de problemas concretos».[87] Tales esfuerzos tenían algo de lucha de ideas, de polémica vanguardista en desafiante defensa de lo nuevo. Era como si, antes que realizaciones viables, quisieran brindar ejemplos materiales de sus más avanzados conceptos.

Un mayor sentido práctico hubiera hecho posible, sin renunciar a sus propias ideas, un diseño más acorde con la situación real. Se visualizaba genialmente la necesidad de una política de proyectación objetual apuntada al socialismo, pero éste era concebido de una manera simplista, mecánica, ultrarradical, utópica, y esta utopía comandaba los diseños concretos, lanzados hacia un futuro ideal más que fundamentados en la realidad presente, aunque en otros aspectos respondieran a la situación material del momento. Esta mezcla de «materialismo» e «idealismo» caracteriza a buena parte del diseño constructivista. Los padres rusos del diseño sufrieron también la «enfermedad infantil» del izquierdismo criticada por Lenin.

No obstante, para complicar la evaluación de su papel histórico, muchos de sus hallazgos concretos, según ya hemos visto, son de validez general y anticipan rumbos que serán aprovechados más tarde. En el caso del vestuario tenemos la incorporación de elementos de la vestimenta deportiva realizado por Stepanova, que prefigura una de las grandes consquista del vestuario contemporáneo: el concepto de «ropa de *sport*» contrapuesto a «ropa de vestir». También la prefiguración de la estética del *jean* y del *overall* por Rodchenko. Como sabemos, la moda norteamericana trasladó los pantalones y las chaquetas de los mecánicos y los vaqueros al uso diario. Esta ropa de trabajo, con sus telas fuertes y baratas, su proliferación de grandes bolsillos y sus costuras a vista para abaratar la confección, obedecía a un diseño funcional y constructivo como el propuesto por los rusos. Pero sus componentes funcionales y constructivos no ocultos (costuras, bolsillos para guardar

herramientas, broches fuertes, cremalleras, refuerzos, trabillas, remates protectores, etcétera) fueron estetizados para imponerlos como una moda de ropa de *sport,* con un éxito tal que casi han llegado a convertirse en un uniforme, y durante un tiempo fueron símbolo de una actitud rebelde frente a las costumbres, la pompa y la alta costura burguesas.

Los puntos de contacto con las búsquedas constructivistas son evidentes. Los rusos habían perseguido mucho antes la cualificación estética de los componentes funcionales y constructivos en la ropa de trabajo, rechazando aderezos, engalanaduras y recubrimientos ornamentales al igual que lo habían hecho en las demás zonas del diseño. Plantearon el uso de esta vestimenta de trabajo en la vida social, prácticamente en calidad de un uniforme. Habían buscado la comodidad de la ropa deportiva y su facilidad para los movimientos. Perseguían una alternativa higiénica, confortable, práctica, desalmidonada, antisuntuaria, frente al rígido vestuario social y su presunción. Y esta alternativa era a la par una ropa funcional de trabajo estetizada. Es evidente que, más allá del extremismo teórico, los diseños de vestuario rusos avanzaban el lineamiento general del vestir contemporáneo y muchas de sus particularidades concretas. De otro lado, las telas *op* de Popova y Stepanova aún hoy parecerían modernas.

A propósito del diseño textil quisiera mencionar los curiosos motivos empleados en el período de transición comprendido entre fines de la década del veinte y los primeros años de la siguiente. Son motivos figurativos de carácter «político», a veces con algún último suspiro futurista (hoces y martillos, soldados, tractores, aviones, perfiles de fábricas, deportistas, obreros en faena, ruedas dentadas), presentados dentro de un rejuego perceptual que brinda una apariencia general abstracta al diseño. Es como una manera de quedar a bien con Dios y con el diablo. La tela ofrece una *gestalt* abstracta muy agradable, con alguna vibración óptica; sólo una observación detenida permite descubrir las figuras disimuladas por un trucaje visual.[88] Desde cierto punto de vista, era *agitprop* llevado al vestuario, como se llevó también a los platos y demás piezas de la vajilla.[89] Pero en este caso se trataba más bien de una propaganda simbólica, porque sus signos se ocultaban tras una apariencia decorativa abstracta. Era una solución de dar «contenido ideológico» a las telas sin que esto resultara chocante con las funciones y aspecto propios de la ropa. Porque sentarse arriba de un militar con casco y bayoneta calada resulta más bien algo irrespetuoso, además de sicológicamente desagradable, y cubrir ciertas partes del cuerpo con una chimenea echando humo pudiera prestarse a ciertas asociaciones risibles. Son absurdos que nos advierten contra algunos fanatismos que todavía pueden desatarse.

PENURIAS MATERIALES, PROYECTOS IDEALES

Las experiencias de vanguardia del VJUTEMAS —y en general del diseño constructivista— entraban también en contradicción con la base técnico-material existente en Rusia en aquellos años. El atraso industrial del país se

agravó de un modo terrible como consecuencia de la guerra, del sacudimiento social y de la marcha al extranjero de mucho personal calificado. En 1920, año en que se funda el VJUTEMAS y se proclama el productivismo, la fundición de metales era sólo el 2,4% con respecto a 1913, la de acero el 4%, la de algodón procesado el 5% y la de azúcar el 5,8%. ¡Cifras impresionantes! El valor de las mercancías manufacturadas entregadas para el consumo era sólo 1/8 del correspondiente a 1912. El número de obreros había disminuido en un 24%[90]... A esto se unió una mala cosecha que hizo de 1921 un año de hambruna. ¡Y en este cuadro fue que se definió el diseño y se hicieron propuestas medio siglo por delante de su tiempo!

La situación afectaba las instalaciones técnico-docentes mismas del Instituto, muy pobres y con un equipo muy primitivo. Lenin visitó el VJUTEMAS el 25 de febrero de 1921, acompañado de Nadiezhda K. Krupskaya, su esposa. El relato de ella refleja muy bien el ambiente. Los estudiantes que aprendían a proyectar los objetos de diseño más sofisticado del mundo

> dormían poco más o menos que sobre tablas desnudas y no tenían pan. «Pero tenemos grano», nos dijo, radiante, el comunero de guardia. De aquel grano hicieron para Ilich unas gachas estupendas, aunque no tenían sal. Ilich miraba a los jóvenes, miraba los resplandecientes rostros de los jóvenes artistas que lo rodeaban, y la alegría de ellos se reflejaba en su semblante. Le mostraban sus candorosos dibujos, le explicaban su sentido y le hacían mil preguntas. Pero Ilich se reía, eludía la contestación y preguntaba a su vez: «¿Qué leen ustedes? ¿Leen a Pushkin?» «¡Oh, no —soltó alguien— ése era un burgués! Nosotros leemos a Mayacovski.» Ilich se sonrió. «Pushkin —dijo— me parece mejor.» Después de esto, Ilich veía con mejores ojos a Mayacovski.[91]

Carencia material y espíritu exaltado. Hambre y entusiasmo. Inmersa en un presente terrible, la mente sólo miraba hacia un futuro de promisión, del cual se tenía la certeza. La situación presente se descartaba como transitoria, y se pensaba en una mudanza absoluta de todas las cosas. El utopismo de los padres rusos del diseño tiene mucho que ver con este ambiente. Su irrealismo futurista deriva no poco de las condiciones de la realidad material de entonces, poco apropiada para el desarrollo práctico de sus ideas.

Los déficits técnicos y materiales se mantenían en 1928, según el relato de Barr.[92] Esto abocaba a la paradoja que se infiere de su comparación entre el VJUTEMAS y el Bauhaus: «las miras de la escuela de Moscú eran más prácticas, su técnica mucho menos eficiente; las miras del Bauhaus más teoréticas, su técnica muy superior».[93] Esta situación favorece que las elaboraciones teóricas de los talleres del VJUTEMAS, a pesar de su designio práctico, se mantengan «en un nivel superestructural, centrándose en la metodología de diseño, las hipótesis temáticas sobre las necesidades futuras de la sociedad socialista y la relación arquitectura-ideología y arquitectura-ciencia-tecnología».[94] Esto puede extenderse al constructivismo en general.

Faltaba un contacto con la industria, una experiencia empírica que fundamentara y guiara los proyectos. En algunos casos aún los ejercicios prácticos tendían a la resolución de tareas abstractas. En el taller de arquitectura, Barr vio «muchos problemas de composición resultados en yeso y cartulina y metal», pero «pocos signos de que los verdaderos problemas de construcción hayan sido enfrentados».[95] Según su testimonio, no ocurría lo mismo en los talleres de Tatlin y Rodchenko.[96] Lo anterior no quiere decir que los trabajos arquitectónicos no fueran muy sofisticados, como muestran los dibujos que han llegado a nosotros.[97] Por las mismas causas, en el Instituto se produce además «una desproporción entre la parte teórica de la enseñanza, los estudios preparatorios y las posibilidades de realización».[98] A pesar de su voluntad práctica y social, el ensayo tuvo que permanecer entre las paredes del laboratorio.

La desproporción se manifiesta más allá del ámbito académico y afecta la práctica real del diseño. Dice Kopp que el funcionalismo, «que en Europa se apoya sobre realidades técnicas, en la URSS sólo se apoya sobre la fe de sus partidarios».[99] El campo más sufrido es el del diseño industrial, consecuencia lógica no sólo del atraso y la debacle de la industria, sino de que todos los esfuerzos iniciales hacia su desarrollo se concentraron en instalaciones de infraestructura, equipos pesados y medios de producción, esferas menos propicias a los primeros pasos en la actividad de diseñar que se daban entonces. Además, los planes eran vastos y urgentes, no había mano de obra calificada y sobraban recursos naturales y humanos en bruto. Aquello era echar para delante y no andarse con muchas sutilezas.

En la esfera del diseño industrial los proyectos sólo se realizan, paradójicamente, como obras únicas especiales para los pabellones de la Unión Soviética en exposiciones internacionales o, según veremos, como escenografía teatral. Es decir, como un diseño elitista en manifiesta contradicción con los propósitos que le dieron origen. Era una contradicción natural de la coincidencia de ideas avanzadísimas, entusiasmo y penuria material. Resulta elocuente este recuerdo de Ehrenburg:

> en la escena los ascensores se elevaban hacia el cielo, mientras que en los edificios de Moscú no funcionaban. Los alumnos de la Escuela de Bellas Artes[100] trabajaban para dar una nueva forma a los aparatos telefónicos y, mientras tanto, la mayor parte de los números de la red urbana no respondían.[101]

La situación de primitivismo técnico en la industria contrastaba con los colosales proyectos revolucionarios de desarrollo industrial y tecnológico, algunos de los cuales se emprendieron muy temprano, como el Plan GOELRO de electrificación ya referido, lanzado en 1920, que incluía vastas obras de embalse, de comunicaciones, etcétera, y cuyo éxito permitiría la electrificación del transporte ferroviario y la creación de nuevas industrias. Es este contraste, unido al espíritu futurista y a la pasión revolucionaria, lo

que propiciaba ese «romanticismo de la ingeniería utilitaria» del cual habla de Feo:

> El fetichismo de los objetos concretamente útiles invade las «escuelas» nacidas bajo la insignia de Tatlin y del constructivismo, y los jóvenes de las escuelas de arquitectura diseñan con fervor lámparas, grúas, piezas de automóvil, puentes, material ferroviario, muy a menudo con un conocimiento sólo superficial de la funcionalidad del objeto.[102]

Es la falta de un conocimiento verdaderamente científico de la tecnología, que afecta al diseño de los constructivistas tanto en los proyectos como en las realizaciones prácticas, y obedece al escaso desarrollo de la base material y de los conocimientos ingenieriles.

Resulta un sarcasmo que muchos de los brillantes proyectos constructivistas de muebles polifuncionales, rebatibles, con elementos estandarizados e intercambiables, destinados a facilitar una producción industrial masiva, sólo se hayan materializado en ejemplares únicos para la escenografía de una pieza teatral. Lo mismo ocurrió con las proposiciones de vestuario. Los constructivistas trabajaban con frecuencia como diseñadores teatrales, y aprovechaban la ocasión para realizar algunos de sus proyectos, cuando la obra en cuestión así lo permitía. Lo hecho para la realidad tenía que vivir como imagen, como metáfora. Era una confirmación del utopismo de las propuestas. «El teatro», en palabras de Gray, proveía a los constructivistas «la mejor oportunidad para realizar su altamente mecanizada Utopía, tan patéticamente impar con las circunstancias físicas a su alrededor».[103] Las escenografías y vestuarios se hicieron sobre todo para el teatro de Meyerhold y para el Teatro Kameny de Alexander Tairov. En éstos y muchos otros casos, el trabajo de diseño escénico del constructivismo contribuyó no poco a la extraordinaria originalidad del teatro de Octubre.[104]

LA PRÁCTICA DE LA ARQUITECTURA Y EL URBANISMO

La situación fue mucho mejor en cuanto a la arquitectura. Su menor dependencia de la industria, unida al énfasis en obras infraestructurales y edificios públicos, permitió realizaciones bastante considerables para aquellos años. En Rusia se llevaron a cabo los trabajos de más envergadura hechos por el movimiento moderno en sus inicios, y en un número notable. No sólo por los rusos, sino por arquitectos de otros países, como Le Corbusier, Mendelsohn, May, Meyer, Taut y otros, que estuvieron entre los técnicos extranjeros contratados para compensar la escasez de personal de alta calificación, necesario para los grandes planes de desarrollo, sobre todo a fines de los años veinte y en la década siguiente. Meyer resume el ambiente del período del primer plan quinquenal (1928-1932), que él conoció muy bien:

> Es el período de la edificación de la industria pesada y del agrupamiento de millones de trabajadores alrededor de las nuevas fábricas. El período

de la colectivización en el campo. El período de la dinámica consigna Alcanzar y sobrepasar a los países capitalistas. Todavía falta casi por completo el aparato de la edificación mecanizada e industrializada. Los pocos materiales de construcción se reservan para edificios industriales. Hay una falta tremenda de especialistas de todas las ramas de la construcción, entre ellos arquitectos y técnicos. Hay crisis de viviendas; hay crisis de escuelas; hay crisis de vestidos: todos ellos del tipo «crisis del crecimiento». La vieja intelectualidad rusa permaneció indiferente u hostil.

Los pocos profesionales científico-técnicos se concentraron en su gran mayoría en los principales centros de las repúblicas. La vasta provincia soviética se quedó sin arquitectos, sin ingenieros, sin técnicos. Todas las fuerzas se unieron en la edificación de los quinientos industriales, los de Magnetogork, Cheliabinsk, Molotov, Kusnetsk: del Dnieprogrés, del canal del Báltico al Blanco; a los combinados industriales, y químicos, eléctricos, de papel y de máquinas de producción. Entre los núcleos rurales, el sovjós Gigant batió todos los récords y su incubadora eléctrica tenía una capacidad para empollar quinientos huevos a la vez. Entre nosotros, los arquitectos, reinaba la misma gigantomanía: Combinados de habitaciones de mil a tres mil habitantes en un solo bloque. Fábricas-cocina para diez mil a veinticinco mil comidas diarias. (En aquella época proyecté un combinado técnico-escolar para doce mil alumnos, en la ciudad de Gorki.) Junto a unos doce mil a catorce mil especialistas extranjeros fueron importados cientos de arquitectos y técnicos, y en un solo día de octubre, en 1930, se fletaron dos vagones de urbanistas de Berlín a Moscú. A estos «extranjeros soviéticos» los trataron como rarísimos instrumentos de precisión guardándolos en el algodón de las pocas viviendas modernas, dándoles el privilegio de una alimentación casi lujosa y salarios extraordinarios. Desde Europa y Estados Unidos estos especialistas foráneos llevaron consigo el bagaje de los últimos tipos de construcción supermecanizados y normalizados... El choque entre este concepto de ellos y la realidad soviética de entonces era a veces de carácter sísmico. Faltaban armamentos metálicos, triplay, cemento, vidrio, guarniciones. Valían oro los clavos y tornillos. Las construcciones favoritas eran las de madera carentes de elementos metálicos. Los pocos proyectos «occidentales» que fueron realizados eran defectuosos, agrietados, y no correspondían al clima. Los insectos rusos descubrieron muy pronto la riqueza en junturas de estos edificios, compuestos de elementos estandarizados, y la ejecución «industrializada» de la obra duraba mucho más que la tradicional del artesanado local «estilo viejo». Por fin, bajo las nubes rosa del entusiasmo de las masas, se elevaron los primeros gigantes, lisos y utilizables: el rastro-combinado de carne de Leningrado; el edificio ZIK, combinado de habitaciones de Moscú; el Palacio de la Industria de Jarkov; el Dnieprogrés, central hidroeléctrica ucraniana: el combinado de papel de Balajna. Se terminó la pri-

mera joya arquitectónica del país: el Mausoleo de Lenin en la Plaza Roja de Moscú. Para terminar diremos que en aquella época la arquitectura industrial tomó la delantera. En las demás ramas arquitecturales se experimentaba en busca de nuevos tipos de edificios sociales, clubs, escuelas, sanatorios, etcétera, mientras el problema tan palpitante de las residencias quedaba muy a la zaga.[105]

Ya antes del primer plan quinquenal, en 1925, los hermanos Vesnin habían hecho el proyecto de la gran represa de Dnieprogrés, terminada en 1930. También en 1925 estuvo listo el Instituto de Mineralogía, en Moscú, de Víctor Vesnin. Golossov y Melnikov habían proyectado clubes obreros terminados en 1928. El mismo año se inauguraban las oficinas del GOSTORG, en Moscú, de Velikovski, y un año antes, en la misma ciudad, los Almacenes MOSTORG y la sede del periódico *Izvestia,* de los Vesnin y de Barkin, respectivamente. De 1927 es el Instituto Electrotécnico, en Moscú, proyectado por Gladkov y Melman, y de un año después el de la Industria Textil, de Nicolaev y Fisenko. La Central Térmica de Moscú es construida muy constructivistamente por Zoltovski en 1927. De todas estas primeras realizaciones de gran magnitud del movimiento moderno casi ni se habla en las historias de la arquitectura moderna, que dedican páginas y páginas a analizar cualquier casita occidental. Para conocerlas hay que ir a obras especializadas particulares, como si se tratara de algo «exótico», arquitectura de bambú de la Micronesia o algo por el estilo, y no de una de las fases más importantes del movimiento moderno.

No menos notable y subdifundido es el trabajo urbanístico, donde además de proposiciones muy radicales —hemos hablado algo acerca de los «urbanizadores» y los «desurbanizadores»— hubo un ensayo extraordinario de construir ciudades enteras de la nada, vinculadas con la explotación de recursos naturales en nuevas zonas de desarrollo económico. Cuando uno observa las fotos de la época siente la singularidad de aquella empresa: bajo los pasillos aéreos de unión entre los cuerpos de edificios de la Dirección de la Industria del Estado, en Jarkov, un conjunto arquitectónico sin par en todo el planeta, pasa un viejo carro campesino tirado por un caballo que pisa los charcos; un carro igual transporta material para la Central Térmica de Moscú, recortándose contra su vidrio futurista como si fuera a entrar en una máquina del tiempo.

En el dominio del urbanismo las proposiciones de la OSA-SASS plantearon el utopismo más traumático e impositivo, caracterizado también por un traslado mecánico de los principios económicos y sociales marxistas al modo de vida y a la configuración del territorio. Se defienden las dos líneas diversas que ya conocemos: la «desurbanización lineal» y la «urbanización funcional».[106] Los desurbanizadores —Miliutin, Tselenko, Leonidov y otros— proponen la superación del antagonismo entre la ciudad y el campo transformando la realidad física misma, mediante la desaparición tanto de una como del otro con el desarrollo de ciudades «en cinta» extendidas por todo el territorio del país a lo largo de las arterias de comunicación, donde la gente viviría de manera comunal. Esta fusión del ámbito urbano con el ru-

ral, ya lo hemos visto, además de ser desproporcionada con el potencial económico y técnico existente, así como con el nivel de desarrollo social, envuelve la completa colectivización del campo, imposible de aplicar de golpe por razones políticas y sociales. Del otro lado, los urbanizadores planteaban la sustitución de la estructura de grandes conglomerados urbanos y pueblos pequeños por la distribución de la población en ciudades industriales y agrícolas de cincuenta mil habitantes, donde la existencia estaría totalmente colectivizada en enormes casas comunales de más de dos mil habitantes, al extremo de desaparecer por completo la vida y la economía familiares, con separación entre niños y adultos. Eran «ciudades funcionales» que actuaban como un mecanismo más para la explotación industrial o agrícola de la cual dependían, asegurando la vivienda y servicios de su mano de obra en forma colectivizada. Defendían este proyecto los orwelianos Pasternak, Sabsovich, Strumilin, y otros.

La oposición entre urbanizadores y desurbanizadores es de métodos y proposiciones, no de principios. Ambos parten de una transmutación «socialista» dictada desde arriba a todas las esferas de la actividad individual y social. Observamos de nuevo la idea del socialismo como una colectivización racionalizada de todos los aspectos de la vida en beneficio de la eficacia económica. Idea utópica y deshumanizada, del más infantil ultraizquierdismo, demostración al absurdo de los excesos a que es capaz de llegar el exclusivismo racionalista y funcionalista criticado con mucha razón por el postmoderno. La combinación de los ideales del movimiento moderno con un futurismo seudomarxista puede dar a luz esta clase de monstruos. Por suerte, lo peor y lo mejor que tiene es ser una pérdida de tiempo, un ejercicio abstracto de ciencia-ficción, imposible de llevar a la práctica. En el fondo está un problema ya familiar, porque

> ese sueño, justo o quimérico, cuyo fracaso se trasluce en los planes de los urbanistas y de los desurbanistas, no es el de la ciudad nueva, sino el de la transformación del modo de vida, o al menos de su transformación brutal que, quemando etapas, quería proyectar al hombre a una sociedad cuyas infraestructuras económicas aún no existían. No obstante, la vida se transforma, aunque con la gran diferencia que puede existir entre las intenciones generosas y las posibilidades materiales, entre el sueño y la realidad.
>
> La realidad la constituyen las inmensas obras del primer plan quinquenal, las nuevas ciudades que, de Moscú a Siberia, se edifican en torno a presas, altos hornos, pozos de minas o petróleo.
>
> La realidad también la forman los estudios menos ambiciosos, más inmediatos, sobre el tema de la ciudad socialista, entre los que destaca Sosgorod, del arquitecto N. A. Miliutin.[107]

La abstracción, en este caso de carácter expresivo-formal, peculiarizaba también a los proyectos urbanísticos de la ASNOVA.

A pesar de todo lo anterior, en las propuestas de la «desurbanización lineal» y de la «urbanización funcional», desbordantes de esa brillantez —a menudo excesiva— de la vanguardia rusa, existían núcleos aprovechables para solucionar problemas específicos. Por sólo situar un par de ejemplos, «el valor integrador dentro de la ciudad asignado a las estructuras de servicio y consumo»[108] en los urbanizadores, o el empleo de las áreas verdes y la jerarquización de las comunicaciones en los proyectos «en cinta». Junto con la notable influencia que ejercieron las ideas de unos y otros, sus aportes particulares estuvieron entre las causas de la constatación siguiente:

> Si bien ambas ideologías fueron rechazadas, tildadas de desviacionismo, de derechas, la primera, y de izquierdas, la otra, es curioso el constatar que soterráneamente, a lo largo de los dos planes quinquenales, condicionaron gran parte de los proyectos desarrollados bajo las directrices oficiales, de las que lo mejor que se puede decir es que no tenían otra ideología que la de la eficiencia en el cumplimiento de los planes. Así, cabe descubrir un principio de planificación lineal en la planificación de Stalingrado, entre otras nuevas ciudades industriales, cosa que, en este caso, parece una exigencia natural en una ciudad proyectada a lo largo de una importante vía fluvial. Pero es la *urbanización funcional* la que se nos aparece como resultado no premeditado, tal vez, en la planificación de los nuevos centros de producción industrial y agrícola creados con urgencia, con carácter provisional; era una fórmula extraordinariamente económica que se adaptaba mucho mejor que la fórmula del asentamiento de la población por familias independientes al necesario movimiento de la fuerza de trabajo a los lugares donde se hacía necesaria.[109]

Se trata de una adecuación determinada por el enfrentamiento a problemas concretos sobre el terreno, más allá del sueño con Ciudades del Sol.

El proceso de urbanización emprendido durante los dos primeros planes quinquenales fue algo único en la historia, una

> verdadera epopeya constructiva y de conquista pioneril de las nuevas regiones del interior del país, que contenían ingentes reservas minerales y gigantescas potencialidades hidroeléctricas, sobre las cuales se fundó la industria pesada de la URSS.[110]

Las necesidades prácticas de este esfuerzo colosal llevaron a los urbanistas de avanzada a un ajuste frente a la realidad, haciendo concesiones en su extremismo. Tuvieron oportunidad de chocar con tareas reales de gran responsabilidad, y esto parece haberlos vuelto más flexibles, adaptando a exigencias concretas sus esquemas abstractos. Miliutin, por ejemplo, agrupado entre los «desurbanizadores», aparece después citado como ejemplo de «estudios menos ambiciosos», pero más realistas. Influyó también el trabajo en común con los urbanistas y arquitectos extranjeros contratados en la URSS. Las «urbanizaciones funcionales» devienen ciudades satétiles, no sólo residenciales sino

como centro de producción agrícola e industrial, y se integran con el proyecto de desarrollo lineal en los planos de las nuevas ciudades en zonas de desarrollo: Stalingrado, Elektrovoz y Leninakan.[111] Es un índice de que si los demás diseñadores constructivistas también hubieran chocado con tareas concretas, donde se veían envueltos otros especialistas y donde presionaban demandas y responsabilidades efectivas, quizás hubieran modificado su intransigencia. Naturalmente, también corrían el riesgo, que afectó a los urbanistas, de diluirse en el pragmatismo, arrastrado por el empuje de la gigantesca corriente de transformación acelerada del país a golpe y porrazo. Pero era una carta que se debió jugar.

Los problemas de escasez, atraso técnico y falta de mano de obra calificada afectaban la calidad de las construcciones, del mismo modo que la práctica urbanística era mediatizada al dedicarse los recursos a la solución acelerada de problemas básicos, descuidando el resto. En general no hubo una verdadera dialéctica entre proposiciones avanzadas y situación objetiva. Con frecuencia los diseñadores se esterilizaron en planteos utópicos o se mediatizaron ante las condiciones imperantes. Presionaron con fuerza muchas causas materiales, objetivas. Pero faltó mayor brillantez práctica en aquellos talentos de tan desaforada brillantez abstracta. De cualquier modo, el país fue transformado de punta a cabo.

Como se evidencia en el testimonio de Meyer, los métodos y soluciones sofistacadas que se procuraba aplicar con el fin de obtener mayor racionalidad económica, constructiva y funcional, así como un mayor aprovechamiento del tiempo y de los recursos, a menudo producían los resultados contrarios, y su eficacia quedaba por debajo de los métodos artesanales. Barr resume la contradicción en su diario, en otra nota sobre el edificio de viviendas del GOSTRK, de Guinsburg: «Sólo lo superficial es moderno, pues los sistemas de cañerías, calefacción, etcétera son técnicamente muy crudos y baratos, una comedia de la fuerte inclinación moderna sin ninguna tradición técnica para satisfacerla.»[112] En 1923 la revista *L'architecture d'aujour'hui* organiza reuniones y viajes de arquitectos a la URSS, a la cual dedica un número monográfico. Uno de los visitantes, Pardal Monteiro, se refiere a estas contradicciones en su testimonio:

> Cuando faltan una mano de obra calificada, una dirección técnica exigente, una asistencia práctica y experimentada, es natural que la realización no podrá responder enteramente a su propósito, por perfecta que sea la concepción arquitectónica. Por el momento, es esto lo que sucede en la URSS, aun en las composiciones más importantes y mejores, si se observa el detalle, ya se trate de un edificio, una escalera, una escuela, un muro o de un simple accesorio. Por consiguiente, si llegaran un día a liberarse de ciertos nuevos obstáculos, a disminuir el ritmo demasiado acelerado de sus construcciones y crear colaboradores convenientemente especializados y equipos de obreros perfectamente adiestrados, los arquitectos soviéticos podrán entonces situarse, sin miedo a exagerar, entre los principales precursores del progreso arquitectónico.[113]

No obstante tales problemas, los padres rusos del diseño arquitéctónico pudieron desarrollar una obra práctica importantísima. Más notable, y de gran perfección, fue el trabajo de los diseñadores gráficos, que discutiremos después.

EL TRIUNFO POSTMODERNO DE LOS AÑOS 30

El movimiento moderno comenzó a ser desplazado en la arquitectura, la gráfica, la enseñanza y en el resto de los campos desde inicios de los años treinta, proceso que culminó en la época del segundo plan quinquenal (1933-1937). Rusia, foco de las proposiciones más radicales de este movimiento, y nación donde existían las condiciones institucionales propicias para llevar adelante sus planteamientos sociales, fue el único país donde resultó derrotado. Mientras en el resto del mundo el diseño moderno se imponía al academicismo, al eclecticismo, al historicismo y demás expedientes típicos del siglo XIX, al extremo de dar lugar a un «estilo internacional», en la Unión Soviética era apartado por un extraordinario reavivamiento de aquellas tendencias.

Ya en 1929 había surgido la VOPRA (Asociación de Arquitectos Proletarios de toda Rusia) como reacción de los tradicionalistas, quienes habían sido retirados de la docencia durante la «dictadura del arte de izquierda», pero se habían mantenido muy activos profesionalmente. La integraban Baburov, Iofan, Matsa, Mazmorian, Vlasov, Zaslavski *et al.*, encabezados por Alabjan. Ella ataca el «idealismo abstracto» y el «universalismo» biológico de la ASNOVA, planteando que no existen leyes eternas para la composición formal, según demuestran los estilos históricos. También critica a la SASS su separación entre arte y arquitectura y su identificación de la forma con la función, negando el papel emotivo de la primera. Es un enfrentamiento al constructivismo, según puede leerse en su declaración de principios:

> Repudiamos el constructivismo que termina en una representación estética de la construcción, en la imitación de las formas exteriores de la técnica industrial, por una parte, y que se pierde en un tecnicismo autosuficiente y en un fetichismo de la máquina. Nosotros rechazamos la teoría del constructivismo, fundada en el materialismo vulgar, en su «funcionalismo» formalmente técnico, como método de trabajo y de análisis de la arquitectura.[114]

A pesar del punto de vista retrógrado desde el cual se hacen los ataques, no cabe duda que van dirigidos a puntos débiles en las proposiciones modernas.

En 1932 se disuelven las distintas asociaciones artísticas y literarias, estableciéndose organizaciones únicas en cada rama.[115] En la arquitectura se crea la Unión de Arquitectos de la URSS. Será instrumento de una línea oficial favorable a la tradición académica, el ecleticismo y el folklorismo, que se va imponiendo en aquellos años junto con el cuestionamiento del constructivismo. Típica de los mejores argumentos en este sentido es la in-

tervención de Arkin, flamante secretario de la Unión, en un debate internacional celebrado en Moscú aquel mismo año. De Feo resume así el contenido de sus palabras:

> «El constructivismo tiene dos padres: el hormigón y el cubismo; y lo sostienen dos principios, la máquina como elemento estético, y la geometría pura como elemento de composición arquitectónica», afirma. El funcionalismo reduce la noción de función a categorías técnicas y biológicas sin influir sobre el contenido artístico; de ello deriva la negación de la arquitectura como arte. El resultado son los cánones de un nuevo formalismo. Ninguno de los dos principios puede ser aceptado aparte de los valiosos elementos que aportan; la máquina, en efecto, no es una divinidad, sino un instrumento en manos del hombre y, además, no se puede ignorar la unidad orgánica entre función técnica y forma artística. La arquitectura, añade Arkin, está ahora en un período caracterizado por la búsqueda fervorosa de formas nuevas; rechaza categóricamente la imitación ecléctica de los viejos estilos, pero quiere tomar de éstos cuanto haya de positivo en ellos. La herencia clásica debe ser criticada y reelaborada utilizando, al mismo tiempo, la rica experiencia de la arquitectura moderna occidental.[116]

Suena extrañamente actual. En definitiva, entre otras cosas, es la misma crítica al formalismo del movimiento moderno que se desarrolla en Occidente por aquellos años. Hay que puntualizar en esto, porque nunca se relaciona la puesta en cuestión del nuevo academicismo racionalista en Europa del oeste con el movimiento homólogo y contemporáneo que tiene lugar en la URSS. No obstante, el coloquio donde habló Arkin llevaba por título *Formalismo y racionalismo en la arquitectura contemporánea,* y había sido organizado en territorio soviético por la revista *L'architecture d'aujourd'hui* —en ocasión de los viajes ya mencionados—, que promovía entonces una campaña contra el formalismo moderno, fruto de la sumisión normativa a la «estética de la máquina». Esto habla de una analogía de problemas, fruto de la crisis del racionalismo en la época.

Ahora bien, mientras en el resto de Europa el momento crítico favorece hasta cierto punto una renovación del movimiento moderno, en la Unión Soviética es un arma para su eliminación en beneficio de las corrientes decimonónicas. Si las argumentaciones teóricas son justas,

> están muy alejadas de corresponder a soluciones que en la práctica expresaran un avance sobre los supuestos errores y contradicciones atribuidos a los constructivistas. Porque, independientemente de las realizaciones indispensables en ese momento, del necesario retorno a la producción artesanal de la arquitectura y a los códigos clásicos y folklóricos, los miembros de la VOPRA miraban hacia el pasado mientras los constructivistas miraban hacia el futuro, como luego se demostró en el desarrollo de la sociedad y la cultura soviética, a partir de los años 60.[117]

Aunque el cuestionamiento al constructivismo era válido en muchos aspectos, ni la ASNOVA ni su plataforma más o menos generalizada después en la URSS le enfrentan una alternativa dialéctica, capaz de aprovechar sus muchos valores y hallazgos concretos y de dar una respuesta adecuada a los problemas materiales y sociales planteados. En la práctica tiene lugar «un regreso a los estilos históricos, al academicismo monumental y decorativista, apoyado en la existencia real de un gusto mayoritario»,[118] que por inercia «seguía dominado por los patrones culturales de las viejas clases gobernantes, todavía cercanas en el tiempo».[119]

La única derrota del movimiento moderno en su época se produce en la Unión Soviética, de un lado, por sus propias deficiencias teóricas y prácticas: utopismo, carácter abstracto, formulación de modos de vida traumáticos, «futurismo», desfasaje entre las proposiciones técnicas y sociales y la realidad, excesos racionalistas y funcionalistas, culto ingenuo a la tecnología, exclusivismo, déficit semántico, dificultad en la comunicación con las masas, negación en bloque del acervo tradicional como posible base de trabajo, formalismo de nuevo cuño, etcétera. Pero, en primer lugar, es fruto de la oposición de fuerzas tradicionalistas que se aprovecharon del extremismo y de la falta de flexibilidad de los diseñadores modernos. Estas fuerzas siempre habían sido poderosas, pero en los años tempranos del triunfo revolucionario se habían replegado de la discusión ante la virulencia ideológica «de izquierda» del constructivismo. No obstante, durante todo el período continuaron realizando proyectos de importancia. En igual forma que el constructivismo había identificado sus designios con el marxismo, el proletariado y el socialismo, los tradicionalistas se proclaman únicos detentadores del realismo socialista en la arquitectura y el diseño en general.

La doctrina del realismo socialista se impone oficialmente en 1934 como fórmula única del arte en el socialismo. Con ella se deseaba implantar una unidad ideológica en el arte y la literatura bajo la orientación directa del Partido, contraria al pluralismo de tendencias que habían polemizado hasta entonces. Este centralismo se correspondía con el de la nueva época de los planes quinquenales y la colectivización de la agricultura en la forma socialista de los sovjoses y la intermedia de los koljoses. Se abolía la NEP, se estatalizaban la producción industrial y el comercio, se ultimaba a los *kulaks* (campesinos ricos) como clase, y se orientaban centralizadamente todos los esfuerzos económicos y sociales del país hacia objetivos planificados, movilizando a las masas en grandes tareas de desarrollo. A una nueva etapa en la sociedad soviética, una nueva política cultural. La implementación de una unidad en la cultura artística y literaria alrededor del realismo socialista respondía además al aseguramiento de la unión de todo el pueblo frente a la amenaza nazi y el consecuente énfasis nacionalista en el patriotismo.

Estaba en nexo también con la consolidación en el poder de Stalin y el llamado culto a la personalidad. La línea «centrista» de éste propendía al «realismo» —que, en otro nivel, reflejaba sus gustos personales y su formación no cosmopolita—, mientras la «izquierdista» de Trotski, derrotado desde mediados de la década del veinte, casaba con el espíritu del construc-

tivismo. Trotski mismo había «hablado del futurismo como un eslabón necesario de la historia del arte, y había elogiado aspectos del constructivismo»,[120] llegando a escribir que «el muro entre el arte y la industria pronto caerá».[121] Pero aparte de estos criterios personales, lo significativo era que la proyección de la vanguardia artística, literaria y diseñística «de izquierda» puede calificarse de trotskista en muchos de sus extremismos, y no armonizaba para nada con el nuevo enrumbamiento encabezado por Stalin.

El realismo de fuerte sentido social y democrático constituye una poderosa tradición de la conciencia rusa, manifiesta en el pensamiento de los demócratas revolucionarios, la actividad de los pintores Ambulantes, la espléndida novela rusa del XIX, con las cumbres de Tolstói, Dostoyevski, Gógol, Turguéniev... tradición que se prolongaba en el XX con Gorki, Shólojov y otras figuras. Era una corriente viva en el medio ruso, a la cual no dejaban de afiliarse un Mayacovski[122] y algunas proyecciones de la vanguardia. Pero lo que se impuso entonces no fue el concepto amplio y creador del realismo socialista planteado por Lunacharski en 1933,[123] sino un estilo canónico basado en el realismo burgués del siglo XIX. Después de 1956 este carácter dogmático ha sido impugnado por quienes definen el realismo socialista como un método general de creación[124] y no por el

> superficial «principio de la representación», por el copismo inerte, por la ausencia de fantasía y por la incapacidad imaginativa, por la escasez asociativa de ideas, por la cobardía crítica y el optimismo a todo trance; ni por el apoliticismo: política entendida en su más ancha acepción y no estatuariamente partidista, aunque el partidismo pueda estar incluido, y en algunos casos deba o tenga que estarlo.[125]

Las vanguardias y los pensadores «de izquierda» habían querido imponer en exclusiva sus propias ideas político-culturales al resto de la sociedad. Su destino es trágico: cuando al fin se implanta oficialmente una línea de cultura socialista. ésta no responde a sus anheladas transformaciones ultrarradicales, sino a una readaptación de los códigos del pasado burgués que ellos habían destronado. La tan llevada y traída cultura proletaria vino a ser el realismo socialista. Y eran nada menos que los académicos superados por ellos quienes centraban un arte socialista que lejos de romper con el pasado usaba, en palabras de Bertolt Brecht, el viejo odre para el nuevo contenido.

La doctrina del realismo socialista se sustenta en la teoría del reflejo. Aplicada al arte, ella permite concebirlo como una «forma determinada y específica de cognoción de la realidad»,[126] como un pensamiento por imágenes. Todo realismo constituye un desarrollo de las facultades del reflejo artístico hacia una práctica directa de conocimiento. La función cognoscitiva, ya se sabe, es inherente al arte, y, en mayor o menor grado, de frente o de perfil, suele actuar en toda creación artística. Pero cuando se habla de realismo en el arte se denota un método dirigido a la aprehensión particular, artística, de las esencias de la realidad objetiva. En el caso del realismo socialista, este método se basa en el materialismo dialéctico e histórico y en los ideales del socialismo.

El problema es que, a partir de la época que nos ocupa, fue promulgándose una absolutización del realismo socialista como norma general de todo arte, acompañada del criterio de su grado de «realismo» y de «socialismo» como medida única de valor, subordinándose el resto de los aspectos de la obra. Era un esquema dogmático, reductor, que en palabras de Tasálov,

> garantizaba la universidad práctica de la creación artística como reflejo de la identificación reversible «arte-vida»: el arte es la vida, sólo que en forma reflejada: el reflejo de la vida constituye su conocimiento según las formas de la vida misma; este conocimiento constituye el realismo y este realismo viene a ser la norma límite del pensamiento artístico, a partir del cual toda desviación de la norma en la práctica del arte universal constituye un alejamiento del realismo; alejamiento que puede ser mayor o menor, pero que será igualmente «antirrealismo» ilícito. Éste era el contenido del esquema, con el cual toda la estética, consecuente y consistentemente, se encerraba en el círculo vicioso de un arte «expositivo».[127]

La interpretación simplista del realismo conducía a igualarlo con la representación naturalista, la ilustración, el didactismo. Invirtiendo el juego de palabras de Mirta Aguirre, tendía a identificársele con «las cosas de la realidad» en vez de con «la realidad de las cosas.»[128] Se generaba una estética «ilustrativa» que tendrá su momento más alto en la segunda postguerra hasta mediados de la década del cincuenta, cuando comienza su superación.

Junto con ella se desarrolló en el plano teórico el llamado gnoseologismo, una transposición a la estética de la gnoseología marxista. Esto traía aparejado identificar el arte con la ciencia, al ser también la misión del primero reflejar y analizar la realidad para obtener verdades de conocimiento. Desde este punto de vista:

> El objeto y los fines del conocimiento son los mismos para la ciencia que para el arte; e idéntico es el instrumento fundamental del conocimiento: el pensamiento. La diferencia radical entre el arte y la ciencia no está en la esencia, sino en la forma del resultado final del conocimiento: en la ciencia tendremos «abstracciones» y en el arte, imágenes «concretas-sensoriales».[129]

El asunto respondía a una priorización de lo objetivo sobre todo lo subjetivo y, por extensión, de lo colectivo sobre lo individual, emanada de la voluntad centralizadora y planificadora del período y de su búsqueda de una unidad monolítica. De ahí que Tasálov vea en el «ilustrativismo» el planteo tácito de

> un modelo dado de vida, libre de toda relación con la actitud individual y activo-creadora hacia ella.

El paralelo establecido con la ciencia desempeña un papel puramente pragmático. Como las verdades del conocimiento científico, por su

> estéticas. En la pelea diaria, la denuncia de la explotación, de la miseria, de la desigualdad, el llamado a la rebelión y a la lucha, resultan más fáciles de realizar con los métodos creativos del realismo. Se logra un mensaje más directo y, con ello, el ámbito de influencia resulta evidentemente más amplio. Por sus condiciones de trabajo, por sus niveles habituales de cultura, la clase obrera, los campesinos, que son las fuerzas sociales sobre las cuales debe actuar con prioridad nuestro mensaje para incorporarlas a una batalla que sin ellos no podría ganarse, están más al alcance del arte realista que a otras formas de realización artística. Pero la experencia ha demostrado, de una parte, que en nombre del realismo, y en particular en nombre del realismo llamado socialista, y con el pretexto de contribuir a fortalecer la combatividad política de los estratos menos intelectuales de la población, se ha prodigado un arte de segunda clase, un no-arte, que pretende obtener por la vía de lo social la aquiescencia que no lograría por la vía de lo artístico.[138]

En contraste con los intentos de la vanguardia (por ejemplo las Blusas Azules o las «ventanas de la ROSTA») hacia un movimiento doble de lo «culto» a lo «popular» y viceversa, lo que se promulgó en la época que nos ocupa fue una solución unilateral. Si mejoraba el problema de la comunicación con las masas, no lo hacía por el movimiento doble planteado por Lenin, sino sacrificando los hallazgos y la experimentación contemporáneos. Se fosilizaba al arte en uno de los estadios de su evolución —en uno ya superado, pues hacerlo en uno de actualidad hubiera resultado una contradicción al ser la vanguardia un movimiento perpetuo— y, en consecuencia, se fosilizaba el gusto y la capacidad de apreciación del público. Darle a las masas un lenguaje que podían comprender no se veía como una medida transitoria, paralela al proceso de superación de las masas, o simultánea a otros desarrollos, en sentido inclusivo. Se encaraba como algo permanente, que excluía al esfuerzo hacia una generalización (educando al público) o hacia una amplificación (popularizando el arte) de los descubrimientos artísticos modernos. Tal criterio lleva su propia negación al absurdo. Si todavía hoy se afirma que la gente sólo es capaz de entender un arte de tipo ilustrativo, que Chagall o Matisse le resultan incomprensibles, la aseveración significaría admitir que no se ha progresado nada, que la gente sigue tan «inculta» como antes. Y queda al desnudo la esencia del asunto: todo «ilustrativismo» se interesa menos en una verdadera comunicación con las masas en su concepto bilateral y profundo que en una manipulación desde centros de poder. El «ilustrativismo» actúa en una sola dirección, de arriba hacia abajo, y procura una mediatización generalizada más que una superación general, busca anular la iniciativa popular más que fomentar el papel activo de las masas.

Por otra parte, el empleo de los odres viejos, de por sí, retrotraía a la escisión entre arte e industria típica del siglo XIX. Su aplicación envolvía el regreso a aquel estado de cosas, y el debilitamiento de la nueva actividad de diseño como solución sintética de sus contradicciones. En la arquitectura, por ejemplo, se desarrolló un monumentalismo operístico, con edificios

«fachadistas» cargados de estatuas y otros recubrimientos. El afán de representación justificaba la irracionalidad antieconómica de aquellas construcciones que identificaban el progreso con la ostentación, repitiendo y aún exagerando esquemas mentales aristocráticos.

Resultó paradójico que la etapa en que se emprendía el desarrollo industrial en la URSS fuera la del retroceso en el diseño. Es cierto que el énfasis se puso en las infraestructuras y en la industria pesada, más aún durante el primero de los planes quinquenales. Hemos visto además los problemas técnicos aparejados al racionalismo del diseño en contraste con la situación del país y la necesidad de que los esfuerzos se realizaran a lo bruto. Pero cuando después del segundo plan quinquenal ya ha tenido lugar un avance técnico y se ha aumentado la producción de bienes de consumo, es cuando el diseño racional ha sido liquidado. La industrialización soviética tuvo que desarrollarse hasta cierto punto dentro de la contradicción cultural que caracterizó al temprano desenvolvimiento fabril tras la revolución industrial. Es algo que todavía afecta hoy a su producción, sobre todo la de artículos de consumo, aún después de los esfuerzos de diseño emprendidos desde fines de la década del cincuenta.

Para nosotros es cómodo juzgar esto desde la distancia. Hemos visto que las dificultades concretas de entonces eran muchas y venían tanto de las condiciones materiales como del radicalismo utópico de los diseñadores. Pero una política de mediación, que vinculara a los especialistas en tareas concretas, tal vez hubiera logrado proposiciones adecuadas a la situación existente, superando el extremismo de aquellos y aprovechando sus brillantísimas ideas y su capacidad. Esta política intermedia hubiera ido a la vez educando el gusto de los consumidores, deformado por la escisión cultural de la industria y los patrones burgueses. Por encima de todas las dificultades, a la corta o a la larga, el diseño iba a ayudar decisivamente a la industria, pues significa racionalidad económica, técnica y funcional. Era una suerte que en Rusia se definiera la actividad de diseñar en el momento en que se abocaba un esfuerzo de industrialización. Esto encerraba también sus contradicciones, pero la habilidad hubiera estado en aprovecharlo y no en dejarlo de lado, aunque fuera la solución más fácil en aquel momento. El no desarrollo de concepciones de diseño racionales y acordes con la sociedad socialista —como sí planteaban dentro de su ultrarradicalidad los constructivistas— llevó a tener que adoptar soluciones y conceptos tomados del capitalismo, impidiendo un desenvolvimiento original, limitado a la aeronáutica y alguna otra rama beneficiada de una base especial.

Lo ocurrido, como todo en la vida, tuvo también sus ventajas. Al liquidarse el movimiento moderno se prescindía de sus muchas virtudes, pero también de sus defectos. De aquel mal provino el bien de la existencia de una «cultura de la tradición» en la Unión Soviética, con un respeto generalizado por la herencia histórica, cuyos valores se busca proyectar dentro de un sentido contemporáneo.[139] También el aprovechamiento de lo vernacular, ligado a la identidad de las diversas nacionalidades que integran la URSS y al desenvolvimiento particular de sus culturas. Otro aspecto es la preo-

cupación por lo semántico-cultural. Se trata de puntos cuyo déficit en el orbe capitalista intenta solucionar ahora el postmodernismo.

Lo anterior puede llevarnos a pensar en un postmodernismo soviético *avant la lettre,* que en los años treinta realizó ya la liquidación histórica del movimiento moderno, anticipando el proceso que ha tenido lugar en nuestros días. Al desarrollarse muy temprano, muy rápido y muy radicalmente el racionalismo en Rusia, se habría llevado a cabo con igual rapidez y radicalidad el cuestionamiento de sus faltas, superándosele a tenor de los mismos argumentos proclamados hoy por el postmoderno, y cayendo en sus mismos inconvenientes. Rusia sería así una de las patrias del movimiento moderno, y la URSS se acreditaría la primera negación postmoderna. La arquitectura soviética de mediados de la década del treinta a finales de los cincuenta —la más vituperada por los arquitectos y teóricos racionalistas— está siendo hoy revalorizada al calor de los planteos potsmodernos. Aldo Rossi, uno de los principales protagonistas de esta tendencia, la ha defendido con un interés casi programático. Más objetiva es la evaluación del arquitecto soviético Riabushin, basada en la práctica actual de la arquitectura en su país, abierta a influjos y preocupaciones de tipo «postmodernos»:

> Comenzamos a sentir los nexos con la herencia de nuestra arquitectura no sólo de los primeros 15 años, como sucedía en los años 50-60, sino también con la de los siguientes períodos. Hay una ostensible revisión del significado de la arquitectura de la década del 30 y aún del 40 y los comienzos del 50. Descubrimos en esos años paralelos y analogías con nuestros problemas y preocupaciones actuales; encontramos ahí recursos conceptuales y principios para la solución de muchas tareas de hoy día, vemos, también, caminos sin salida. [...] En la práctica de los últimos 10 años nos hemos convencido de que no puede haber una arquitectura tecnificada del medio «en general», pues siempre aquélla está socialmente condicionada y sólo puede surgir de la forma de vida del pueblo, de sus tradiciones y cultura. Al momento los arquitectos de las repúblicas soviéticas, sobre todo del Asia Central, el Báltico y el Cáucaso, comienzan a utilizar creativamente la herencia del pasado. Cada vez es más actual la pregunta de cómo emplear esa herencia. En este plano hay mucho material para reflexionar sobre las experencias de los años 30-50 con todos sus logros y fracasos. Las búsquedas de esas décadas no se pueden decir que hayan sido en vano, pues elevaron las culturas artísticas de nuestros arquitectos. [...]
>
> Ahora, en la época del socialismo desarrollado, estamos preocupados por las razones espirituales de la arquitectura y por el crecimiento de su potencial estético. Tiene sentido volver de nuevo la mirada no sólo a los años 20, con sus búsquedas de nuevas formas arquitectónicas, sino también a los siguientes períodos, especialmente a la década del 30, cuando alrededor del problema de la expresión formal de la fuertemente ideologizada arquitectura soviética se planteó la acuciante

cuestión de amalgamar la arquitectura contemporánea con la tradición histórica.

No es casual que pongamos tanta atención a ese período. El fenómeno de nuestra arquitectura de los años 30 no ha sido estudiado en su totalidad. Con asombro comenzamos a constatar que las indagaciones de los arquitectos soviéticos de esa época supera en varios sentidos las investigaciones de los años 70-80 tanto en nuestro país como en el extranjero. Fuimos los primeros, casi medio siglo atrás, en descubrir los límites de las posibilidades de la «arquitectura contemporánea» especialmente en la esfera de los modelos, y tratamos entonces de hallar la salida del laberinto en ciernes, adelantándonos, como ahora resulta evidente, en varias décadas. Entre los años 30 y los 70-80 se ha tendido una especie de «puente».

Pero al contemplar el panorama actual de nuestra arquitectura no se debe exagerar ni confundir las analogías que tiene con el pasado. Con todas las coincidencias y paralelos, sea con la década del 20, 30 o 50, las cosas se suceden de otra manera, con otras claves y en otro nivel. Algunas situaciones profesionales que durante decenios parecían inmutables e imbatibles, después de los cambios de dirección anteriores hoy se ponen en duda y en plano de revisión. Todas las cuestiones ahora se plantean y resuelven dialécticamente y en toda su complejidad. En vez de la alternativa «o-o» cada vez a menudo prevalece el principio sintético «y-y». En estos tiempos de tan intenso desarrollo de la revolución técnico-científica se destaca la insuficiencia y la estrechez del tratamiento tecnocrático de la arquitectura y la necesidad de su «retorno» al plano socio-cultural para conseguir la organización integral no sólo de los aspectos materiales, sino también espirituales de la actividad humana. (Esto, desde el punto de la lógica formal parecería absolutamente paradójico, pero en esencia es perfectamente normal.)

En la actualidad tratamos de crear fragmentos del medio y no sólo objetos aislados, afrontamos la «trama» de las cambiantes situaciones humanas, adaptando cada uno de sus eslabones a la transformación y el desarrollo. Pero junto a esta tendencia de buscar las perspectivas futuras (de acuerdo al principio «y-y») tratamos de practicar un legítimo y creciente respeto por la herencia que nos ha dejado la historia. La nueva ley sobre la protección de los monumentos culturales e históricos demuestra esta tendencia. A diferencia de lo que antes ocurría, el nivel de profesionalismo del arquitecto se mide ahora no por su radicalismo en las transformaciones del medio urbano, sino por el tacto conque consigue insertar una nueva obra en un medio histórico y enriquecer las peculiaridades de éste.[140]

He hecho extensa la cita para que pueda observarse cómo en el medio soviético de hoy día se aprecian valores «postmodernos» en la arquitectura de ese país en los años treinta, cuarenta y cincuenta, que fue recusada por la

recuperación moderna a partir de finales de esa década. Son preocupaciones de tipo espiritual, cultural, frente al tecnologismo racionalista. Entre ellas se alude directamente al ajuste con el modo de vida real enfrentado a la proposición de modelos utópicos, al apoyo en la tradición, al desarrollo de lo vernáculo, al énfasis en lo estético, a la proclamación de los límites de la arquitectura moderna, al principio de lo «inclusivo» opuesto a lo «exclusivo» («y-y» contra «o-o»)... Esta valoración responde al desarrollo actual en la URSS de una arquitectura de línea postmoderna,[141] única en el mundo en contar con un acervo prefigurador: su papel sería «derrotar» allí al movimiento moderno... por segunda vez.

No obstante, cometeríamos un error si enfocamos a la arquitectura soviética de la cuarta, quinta y sexta décadas del siglo como un postmodernismo antes de tiempo. Lo que tuvo lugar entonces fue una contraofensiva del academicismo del siglo XIX que se impuso por la fuerza al movimiento moderno, impidiendo su evolución. La URSS resultó así el único país europeo donde éste no desarrolló su trayectoria, viéndose imposibilitado de actuar hasta los años sesenta, a pesar de haber sido Rusia uno de sus lugares de origen. No fue una superación histórica de un movimiento moderno que había completado su parábola, sino la victoria de la tradición que aquél procuraba superar. Ella hizo que concepciones propias de los siglos XVIII y XIX, hijas de sus circunstancias económicas, sociales y culturales, fueran desarrolladas artificialmente hasta la segunda mitad del XX, llevándoseles más allá de sus límites de época, contradiciendo las nuevas necesidades y requerimientos, en una longevidad de suero en vena. Éstas se habían hecho ya patentes en 1938, cuando el desarrollo técnico del país hizo posible industrializar la construcción masiva,[142] tarea para la cual las formas, métodos y concepciones del academicismo no tenían respuesta, y que en definitiva serán la base económico-social de su desaparición en época del «deshielo».

El postmoderno, en cambio, es una negación dialéctica del moderno, salida de su propio seno, no sustentada en el pasado que él superó. El postmoderno proviene del moderno, no de una academia epigonal. Junto con sus excesos apocalípticos, naturales de todo momento de negación, facilitará la tendencia hacia una síntesis donde la racionalidad económica, técnica y funcional del moderno se conjugue con el énfasis en los factores «espirituales», sus proposiciones de sentido social con un realismo anti-utópico, su sofisticación con un acercamiento a lo popular, su imposición de modelos con el aprovechamiento de lo ya existente. En ello radicará su ganancia. Porque el papel histórico del postmoderno no es diseñar columnas colgantes, sino negar para abrir un nuevo enriquecimiento en la dinámica de la cultura. A los soviéticos puede corresponderles una ejecutoria fundamental hacia esta armonización. Al no haber desarrollado el moderno, mantuvieron algunos de los valores tradicionales que éste aplastó en su iconoclasia, y que eran necesarios.

Ya me he referido en varias ocasiones al vínculo entre el desarrollo de una «cultura de la abstracción» en Rusia que había llevado el arte hasta sus últimas consecuencias y la definición allí del diseño. Si la plástica rusa de vanguardia tendía hacia la abstracción, ésta tendía a su vez hacia el diseño. Con frecuencia la abstracción era un tránsito más que un punto de llegada. Es el proceso típico del constructivismo, que ya hemos analizado. Pero aparte de él todo el movimiento abstracto de entonces establece una base favorable al diseño.

El fundamento común de la abstracción y el diseño es la no figuración. El arte abstracto procura expresarse sin recurrir a representaciones, y el diseño busca formas estéticas acordes con los requirimientos técnicos, funcionales y constructivos de los objetos, formas que resulten estéticas por su propia estructura más que por figurar representaciones ajenas a aquellos requerimientos. La morfología diseñística, lo hemos visto, es abstracta, no representativa, en cuanto también lo es la estructura técnico-funcional de los objetos utilitarios. La cabeza de un martillo no tiene necesariamente que representar al dios Vulcano para ser bella y «cultural»: puede serlo en sus puras formas no figurativas, trabajadas dentro de una poética abstracta de su estructura funcional. Esto permite explicar por qué Herbert Read llegó a decir que «el diseño es una función del artista abstracto».[143]

La industria tomaba representaciones artísticas para recubrir las formas estructurales y los mecanismos. Estos eran «feos» porque habían sido concebidos pensando sólo en sus requisitos prácticos. En ocasiones no sólo se ocultaba su «fealdad» intrínseca bajo la decoración, sino su falta de acabado.[144] El diseño, en cambio, propone estetizarlos en sí mismos. Y puede lograrlo en gran medida gracias a los descubrimientos formales realizados en el laboratorio del arte abstracto. No me refiero sólo a la invención de un arsenal de nuevas formas, ni al desarrollo de una sensibilidad hacia el austero despojamiento de la geometría tecnológica. Me refiero en primer lugar al conocimiento de los principios básicos de la forma en general y sus relaciones, explicitado en la práctica y en la teoría de los artistas no figurativos, como Kandínski y Malevich, quienes revelaban los mecanismos interiores de la plástica.

Hay que aclarar que en todo el asunto existía una intervinculación ambivalente entre industria y arte. El avance de la tecnología y el consecuente aumento de la ambición funcional y constructiva de los proyectos, unidos a su aumento numérico en respuesta a la propia expansión industrial, habían hecho necesaria la aparición cada vez más frecuente de formas ingenieriles a vista, guiadas por cometidos prácticos muy presionantes. Al construirlas, los ingenieros, con mayor o menor conciencia, supieron potenciar su estructura funcional y técnica con un nuevo sentido estético. Ellos fueron los primeros en ser sensibles a una estética interna de la tecnología y la industria, fraguándola al calor de la práctica. Hemos discutido cómo esto fue expandiendo una sensibilidad que halló en los artistas plásticos una caja de resonancia. Para ellos constituyó un resorte de las búsquedas no figurativas, que abrirá nuevas posibilidades de creación y un dominio de los

fundamentos estético-perceptuales de la forma, aplicables lo mismo a una escultura, a un mueble o a una tipografía.

En cierto sentido lo proveniente de la construcción industrial pasaba al arte, donde era potenciado para regresar más tarde a la industria. No cabe duda que existió un movimiento ingeniería-plástica-diseño, aunque éste queda lejos de agotar el problema, pues fue sólo una de las líneas operantes. Ella contribuyó también a un fallo del movimiento moderno: su culto a una «estética de la máquina» que transmitía de manera literal sus fuentes. Las formas salidas de la ingeniería se estereotipaban mecánicamente por los diseñadores, quienes las proponían como un dogma para objetos a los cuales no correspondían. Si antes se le daba al mango de un tenedor la forma de un ramo de flores, ahora se le geometrizaba sin tener en cuenta el factor ergonómico y prohibiendo todo ornamento. Los padres del diseño, en su afán de remover las adiciones «culturales» provenientes del arte y de la tradición artesanal, cayeron a veces en el extremo opuesto de confundir la actividad de diseñar con la de geometrizar o «maquinizar».

El suprematismo desempeña un rol protagónico en la definición del diseño en Rusia. Por encima de su mística, cuando Malevich habla de «sensibilidad pura»[145] se está refiriendo a la abstracción de los componentes miliares de la estructura de toda obra de arte, cuya adecuación a ciertas leyes de la percepción sustenta su carácter estético más allá de la representación de un tema u otro. Él se ha percatado de que bajo toda representación existen fuerzas ocultas que son las que dan valor «eterno» y «universal» a la obra de arte, con independencia de que ésta figure a un dios egipcio o a un comerciante holandés, erróneamente tomados «por la propia imagen de la sensibilidad».[146] El basamento estético de «las obras de los grandes maestros de la pintura» no es otra cosa que «la sensibilidad expresada en ellas».[147] El patriarca del suprematismo no ensaya, como Ladovski, un acercamiento objetivo a estas regularidades, ni una sistematización intuitiva a la manera de Kandinski. El hallazgo de las leyes del diseño básico que hace Malevich aparece envuelto en el misticismo, de modo semejante a cuando en la sociedad primitiva la primera ciencia nacía confundida con la magia.

Malevich se ocupa de intentar en su arte una «representación sin objetos»,[148] desembarazada de ideas e ilusionismo, que permita trabajar en directo con la «sensibilidad pura», sin intermediarios. Por eso define al suprematismo como «la supremacía de la sensibilidad pura en las artes figurativas».[149] El «desierto» de que habla en el *Manifiesto del suprematismo*[150] es el trabajo artístico con la escueta geometría de toda forma, cuyas leyes deciden su percepción. De ahí que los cuadros suprematistas, basados en relacionar elementos geométricos simples, parezcan esos esqueletos estructurales que se analizan en la composición de cualquier obra pictórica, reduciéndolas a la articulación de sus áreas, eje, ritmos, tensiones, equilibrios, proporciones, etcétera, como un chasis desprovisto de la carrocería.

El suprematismo fundamenta su expresión en potenciar a mano limpia este sustrato básico, comunicando sensaciones generales, abstractas: el trián-

gulo indica estabilidad, la diagonal dinamismo... Pero no lo hace como codificación simbólica, como una nueva representación, sino actuando al nivel de las sensaciones visuales. Es una pintura reducida a sus elementos más primarios: las formas geométricas y sus relaciones en el plano y con él. Ella opera directamente con eso que Sergio Benvenuto llama «la forma plástica pura», «la forma plástica o geométrica universal»:

> Si entendemos por estructura plástica —excluyendo los símbolos representativos y las modalidades de estilo— sólo las relaciones puramente formales entre los elementos, éstos tendrán un carácter universal, válido para todos los estilos y las significaciones. [...] *Un conjunto de signos universales y vacíos de todo significado particular que conforman el lenguaje plástico* considerado en general. Un *código universal del lenguaje plástico* que existe dondequiera que haya artes plástica o visuales y que coexiste con otros, propios de cada género, estilo o escuela.[151]

Es algo en la base de aquellas «constantes formativas» que se ha intentado estudiar en el arte.[152] Se trata de lo que Zótov define como «las propiedades que hacen al objeto material armoniosamente complejo, ordenado y proporcionado»,[153] y que no se corresponden necesariamente con «la estructura y las propiedades físico-químicas del objeto».[154] Son las propiedades que según la estética de la *Gestalt* establecen una correspondencia entre la estructura de la naturaleza y ciertas características sicobiológicas del hombre, la cual fundamenta lo estético como relación sujeto-objeto.[155] Morawski, para quien «el marxismo no parece negar en principio las contribuciones del gestaltismo»,[156] habla de una «estructura estética (entendida relacionalmente)» como «rasgo permanente de la composición biofisiológica humana», capacitadora de una comprobación *natural* del juicio estético que no excluye la verificación histórica y social.[157]

El suprematismo es una plástica abstracta porque trabaja con los fundamentos de tales propiedades, con eso que Read llamó «la naturaleza abstracta del elemento esencial del Arte».[158] Esto permite un conocimiento «en persona» de esa desnudez sustancial de la plástica escondida tras su muchos ropajes, y una sensibilización hacia ella. Pero como «la forma plástica universal» no es exclusiva del arte, pues rige toda creación visual, al investigarla se echan las bases para una cualificación de la desnudez estructural de los objetos requerida por la funcionalidad tecnológica: un asa puede ser estética aunque no represente, por ejemplo, un águila; una tipografía puede ser estética aunque carezca de volutas y adornos caligráficos. Esto resulta posible si ambas se hacen no sólo de acuerdo con aquellos principios «secretos» de «la forma plástica pura», sino trabajando con ellos «a vista», potenciando su misma esencialidad elemental, descubierta de toda vestidura. Y dentro de estas formas «puras», el asa y la tipografía serán a la vez más funcionales y más adecuadas para ser producidas por la industria. Si la situación de Malevich y Kandinski es un arte en cueros,

una reducción de la pintura a su maquinaria oculta, ella hacía clara la posibilidad de llevar esos principios fundamentales a las maquinarias de verdad y al resto de las construcciones y objetos, volviendo innecesario su recubrimiento con «representaciones».

En verdad, si los cuadros suprematistas nos recuerdan los gráficos de análisis estructural de las obras plásticas que vemos en los libros es porque los precedieron. Las investigaciones de los artistas abstractos hicieron posible fijar las regularidades que hoy conocemos como principios generales del diseño, entendido este término no como actividad de proyectar objetos utilitarios, sino en el sentido más amplio de organización de cualquier imagen visual. Este diseño básico y sus leyes fueron sistematizados en libros como *La nueva visión* (1929), de László Moholy-Nagy, *Lenguaje de la visión* (1944), de Gyorgy Kepes, y *Fundamentos del diseño* (1950), de Robert Gillam Scott, los cuales son también un fruto del movimiento moderno.

En ellos se estudian estas leyes lo mismo en una obra maestra de la pintura del Renacimiento que en una silla, una cafetera, un ícono o la cubierta de una revista. Tal acercamiento general a la forma se apoya a la vez en las investigaciones de Max Wetheimer, Wolfgang Köhler y Kurt Koffka en el campo de la sicología, paralelas a las preocupaciones de un Kandinski o un Ladovski en los dominios particulares del arte y la arquitectura. Los artistas abstractos y los sicólogos de la *Gestalt*, cada uno en su terreno, posibilitaron un salto en nuestro conocimiento de los problemas de la percepción.[159] Y este conocimiento de esencias contribuyó a la estetización de las formas «puras» —no representativas— de las máquinas, las construcciones y demás objetos, y con ella a la definición de la actividad de diseñar como creación de configuraciones sintéticas de lo estético, lo técnico y lo funcional. Si un mecanismo estaba destinado a ser «feo» porque no podía añadírsele un ornamento que imposibilitaba su funcionamiento, ahora se sabía cómo hacer bella su propia forma funcional, cualificando «la forma geométrica universal» de su estructura y de su relación con el resto de los componentes.

En la época que nos ocupa se tenía conciencia de cómo los descubrimientos formales del arte moderno propendían hacia el diseño. En su novela *Julio Jurenito,* publicada en 1921, decía Ehrenburg: «Los cuadros de los cubistas o suprematistas pueden aprovecharse para fines diversos: diseños de quioscos en los bulevares, adornos para percales estampados, nuevos modelos de zapatos, etcétera».[160] Banham señala la influencia del suprematismo sobre el elementarismo de Moholy-Nagy, y caracteriza a éste último del modo siguiente:

> elementarismo es igual al arte realizado con los elementos de Malevich, menos la filosofía estética de Malevich, pues los elementos de los elementaristas no llevaban en sí —como los utilizados por los suprematistas— una carga de valores empáticos, sino que se trataba simplemente de unidades de estructura y de división espacial.[161]

Es un ejemplo claro del aprovechamiento hacia la actividad de diseño de los descubrimientos objetivos en la práctica y las ideas del suprematismo, de-

jando a un lado su filosofía. Pero en Rusia el vínculo entre plástica de vanguardia y diseño era más directo que en ninguna parte: allí, como sabemos, los artistas se metamorfosearán en diseñadores.

Malevich, según Camilla Gray,

> sintió que el diseño industrial era necesariamente dependiente de la creación abstracta, que era una actividad de segunda mano, la cual extraía su existencia de estudios idealizados del «ambiente contemporáneo» —como sus architectonis y planitas— cuyo objetivo era actuar de modelos para un nuevo estilo de arquitectura.[162]

No obstante, la propia evolución del suprematismo lo encaminaba —como al constructivismo, aunque de manera menos rigurosa— a dar el salto hacia el diseño. El suprematismo era un viraje de guante que abría nuevas posibilidades al arte. Pero en sí mismo estaba destinado a ser efímero, porque no tenía caminos de evolución en el plano artístico: conducía al diseño.

Malevich, aunque prioriza el arte en vez de negarlo como los productivistas, se dedica cada vez más a hacer sus «architectonis» y «planitas» (dibujos y maquetas estrictamente formales de casas del futuro), que vienen a ser un punto medio entre la libre creación plástica y el diseño, algo así como lo que hoy llamaríamos ejercicios de diseño básico. Es sintomático que a pesar de no tratarse de proyectos prácticos, Malevich se aleja de la labor en abstracto con la «sensibilidad pura», apuntándola hacia estructuras de base funcional. A veces estos trabajos poseen hasta una vinculación real concreta, como su proyecto de 1925 para un club obrero en Leningrado.[163] Sus soluciones formales son coherentes, perfectamente realizables, muy próximas a las de los neoplasticistas, y ejercieron gran influencia sobre los arquitectos modernos dentro y fuera de Rusia. La admiración de los holandeses hacia ellas era tal que Mondrian y Theo Van Doesburg mandaron a construir una casa según los proyectos de los «planitas», terminada en 1925. Malevich hizo además proyectos de vajilla en 1920 para la Cerámica Estatal, en Petrogrado.[164] Otros suprematistas, como Suetin, también ensayaron esta línea.

En la obra de El Lissitski puede apreciarse como a través de un cristal el paso del arte abstracto al diseño. Él representa el eslabón entre el suprematismo y el constructivismo y a la vez el tránsito de la pintura suprematista a la actividad de diseñar. Estudió arquitectura y se inició como pintor bajo la influencia de Malevich, pero simultáneamente comenzó a aplicar esta investigación abstracta en diseños arquitectónicos, gráficos y de exposiciones. Su principal obra pictórica, los «prun», son llamados por él «configuración creativa (dominio del espacio) por medio de la construcción económica del material cambiado de valor»;[165] ellos conducen «a la construcción de un nuevo cuerpo».[166] La parte de «las palabras» del centauro «prun» dice muchas otras cosas; la de las formas nos presenta composiciones geométricas altamente sofisticadas que buscan dar una sensación de tridimensionalidad. No son arquitecturas abstractas como los «planistas» ni cuadros

autocomplacidos. Permanecen en una situación intermedia: son configuraciones plásticas abstractas que aspiran a una objetivación funcional. Es decir, aún cuando El Lissitski actúa en calidad de pintor, su pintura misma, tanto por el «oído» («las palabras») como por la vista (las formas), se inclina hacia aplicaciones de diseño. Ya sabemos que él es una figura en el fiel de la balanza: estudios de pintura y estudios de arquitectura, suprematista y constructivista, pintor y diseñador, intuitivo y racional, pertenece a la ASNOVA pero es allí el hombre más próximo a la OSA—SASS, vanguardista radical, continuará trabajando en la época de rechazo a la vanguardia (murió en 1941, a mediana edad como buena parte de los fundadores del arte moderno en Rusia)...

Los ensayos de Kandinski, Malevich, Ladovski y El Lissitski eran un verdadero laboratorio morfológico, como toda la práctica abstraccionista rusa. Claro, es preciso sentar una diferencia con el constructivismo, que priorizando lo constructivo-funcional, los materiales, llegaba a negar lo estético y se convertía en diseño. Las demás corrientes no figurativas no plantearon como tales su trasformación en diseño, aunque muchos de sus artistas devinieron diseñadores. Pero del mismo modo en que el constructivismo fue primero arte abstracto para ser después diseño, estas corrientes fueron un campo de investigación pura que armó al diseño no sólo en Rusia sino en los demás focos del movimiento moderno. Y no sólo por la labor de Malevich, El Lissitski y Ladovski en busca de nuevos sistemas formales que pudieran adecuarse a los requisitos de la industria y la tecnología dándoles una expresión estética original. También por haber permitido un conocimiento y un dominio de los principios visuales del diseño a los productivistas que, a la inversa, pretendían derivar la forma directamente de la función.

2. *EL DISEÑO GRÁFICO*

No debemos confundir el diseño gráfico con la gráfica en sí o con las llamadas artes gráficas, término este último que remite a los orígenes artesanales de la impresión, si notamos su empleo de la palabra «artes» en el sentido de «artesanía». El oficio de imprimir se remonta al Renacimiento. Responde así en la cultura occidental a una práctica bastante larga, que atravesó por una fase artesanal y por otra industrial. Y durante esta etapa la impresión tecnológica sufrió más o menos las mismas contradicciones culturales que el resto de la industria. El empleo de la tipografía era rústico, no se habían desarrollado los procedimientos de comunicación, el factor estético era un añadido tomado de la artesanía o del arte, que respondía más a las ideas de decoración e ilustración que a un concepto integrativo... en fin, imperaban el tradicionalismo y la carencia de ideas propias.

Al igual que ocurrió en el resto de los campos, el *art nouveau* representó el primer esfuerzo por solucionar estos problemas en el ámbito de la impresión. Y, de modo semejante, a pesar de su éxito en el logro de una integración y una coherencia basadas en un nuevo estilo, no consiguió superar el concepto de decoración en su espíritu artesanal —aunque se trata ahora de una ornamentación que procuraba seguir a la estructura constructivo-funcional del objeto o del impreso—, pues tampoco fue capaz de saldar cuentas con aquella tradición en favor de una auténtica cultura de la industria, como ya se ha analizado en otra parte.

El *art nouveau* hizo un aporte notable en cuanto a las tipologías: definió eso que conocemos hoy como cartel. El cartel anunciador existía ya antes, pero como un magro impreso de información, ilustrado a veces con alguna imagen simplemente informativa, alusiva o pintoresca. Pero es en la época del *art nouveau* que se define el *affiche* en su sentido actual, como un impreso que traslada su mensaje tanto por la imagen gráfica como por el texto que reproduce, y donde aquélla, además de desempeñar un rol protagónico en este aspecto lleva a cabo funciones no sólo estéticas, sino artística, al actuar como modelo sígnico-imaginal.

No obstante, a pesar del valor de la obra cartelística de un Chéret, un Toulouse-Lautrec o un Munch, y de la importancia histórica del paso adelante que ella reviste, estos creadores no consiguen establecer del todo un sistema coherente con la imagen, la tipografía, el texto y demás elementos, dirigidos a satisfacer una función práctica bien delimitada. Pecan por exceso: de un rótulo, el cartel pasa con ellos a ser casi un cuadro. En verdad, se trata menos de un exceso que de una perspectiva: ellos trabajan como artistas plásticos, no como verdaderos diseñadores gráficos. Y sería tonto exigirles otra cosa cuando el diseño gráfico no se había individualizado aún como una actividad específica.

Por eso Gui Bonsiepe lleva razón cuando afirma: «Los diseños gráficos no deben ser concebidos como pinturas con elementos tipográficos agregados... Toulouse-Lautrec fue un magnífico pintor, pero un pésimo tipógrafo.[167] Para ser justos, es exagerado plantear que los carteles *art nouveau* eran cuadros con letreros añadidos, a la inversa de lo que ocurría antes, cuando la imagen era agregada al texto a manera de una ilustración o una decoración, y con ella se pretendía sumar los factores estéticos como en una simple operación aritmética. Las imágenes litografeadas por aquellos artistas habían sido concebidas pensando realmente en la finalidad práctica para la cual se encargaba el cartel. Es cierto que en ocasiones resultaban demasiado «pictóricos», o sea, demasiado abiertas y generales desde el estricto punto de vista de la efectividad comunicativa del mensaje en función del cual brotaban. Pero siempre obedecían en un rango aceptable a las exigencias de aquel cometido funcional, y en el caso de Lautrec hay hasta soluciones de síntesis, muy cartelísticas en el sentido de trasladar su mensaje en un golpe de vista y sin pérdida de sustancia. Pudiera decirse que no eran cuadros o grabados artísticos, ni tampoco imágenes *de* diseño gráfico,

sino más bien imágenes *pintadas* con fines publicitarios. En todo caso, estas imágenes de ninguna manera habían sido concebidas integralmente junto con los demás elementos del cartel. Tampoco sus formas, colores, calidades, en fin, su estructura, era el resultado de un análisis con respecto a los factores de comunicación. Aunque algo de todo esto fuera ya asomando en embrión, encaminando el proceso que conduce al verdadero diseño gráfico.

DISEÑO GRÁFICO Y REVOLUCIÓN DE OCTUBRE

Según hemos visto, la definición del diseño como una actividad particular que conjuga los aspectos económicos, técnicos, funcionales y estéticos es resultado del movimiento moderno y las vanguardias artísticas de comienzos del siglo XX. Pero sólo en la Revolución de Octubre se consigue expandir un diseño gráfico de amplia proyección social y activa funcionalidad en su contexto. Ninguna otra experiencia será tan decisiva para la completa definición de esta actividad. Menos por la extensión y el alcance muy notables que allí tuvo, que a causa de su directa incidencia social, más aún en un momento que exigió la movilización de todas las fuerzas y capacidades de la sociedad. Allí se produce la primera materialización en escala amplia de lo que hoy conocemos por diseño gráfico.

Ya mencioné que la práctica del diseño gráfico tenía la ventaja de no requerir necesariamente una industria desarrollada que pudiera sustentar las proposiciones modernas. Las limitaciones técnicas y de desfase con el nivel industrial que afectaron al diseño en Rusia no representaron restricciones insalvables en el campo del diseño gráfico. Las imprentas habían sufrido también la devastación de la guerra y hubo penuria de papel, pero el carácter mismo de este tipo de producción —muy próxima al arte, como ya hemos analizado— hacía que los problemas tecnológico-productivo no contradijeran tanto la posibilidad de diseñar.

Pero lo más importante era que el diseño gráfico resultaba alentado por las imperiosas necesidades de propaganda política, de agitación, de información y de orientación masivas. Era una tarea social vasta y apremiante que era necesario cumplir. Aquellos artistas que aspiraban a unir el arte con la vida eran convocados por esa demanda a gritos de la realidad más candente, que los impulsaba a convertirse en diseñadores gráficos. Esta urgencia revolucionaria fue uno de los resortes hacia la definición del diseño, cuando creadores de gran talento y preparación abordaron la labor de propaganda armados de las nuevas ideas desarrolladas en el terreno artístico y de un dominio de los principios esenciales de la organización de las formas.

Los rusos consiguieron desde finales de la década del diez y principios de la siguiente un verdadero diseño gráfico. Ellos valoraban la tipografía tanto en el sentido informativo como en el compositivo-estructural, conseguían imágenes sintéticas de directo impacto visual y comunicativo, atendían a los factores técnicos de la impresión, en fin, buscaban integrar

en una unidad efectiva todos los componentes y a la vez potenciar las posibilidades intrínsecas de cada uno de ellos.

Se ha dicho que las vanguardias artísticas y los iniciadores del movimiento moderno realizan un diseño gráfico «cultural», dirigido a minorías, paralelo al desenvolvimiento de la publicidad comercial, apuntada hacia el gran público, y que una figura como la de Cassandre contribuye a rellenar la brecha entre ambos.[168] Tal división está en el origen de la dicotomía que ha llegado hasta hoy: por un lado especialistas publicitarios que hacen diseños «de masas» o dirigidos a públicos amplios específicos; y por otro, diseñadores o artistas «cultos» que hacen carteles para actividades culturales, diseño de libros y revistas artístico-literarios, y otros dirigidos a la gente «cultivada». Al principio la gráfica comercial era un texto solo o con imágenes añadidas. Fueron los artistas y arquitectos de vanguardia quienes descubrieron las posibilidades de potenciar estos elementos en sí mismos en función de hacer más claro, directo, atractivo, motivador y persuasivo el mensaje, Pero lo hicieron sobre todo en la reducidísima esfera del arte, las exposiciones, los conciertos, etcétera y sus publicaciones especializadas. Los gráficos comerciales se dieron cuenta de esto y fueron incorporando recursos de este campo en beneficio de sus propios objetivos. No sólo del diseño «culto» sino de la plástica de vanguardia misma. Cassandre, en efecto, es el ejemplo de un diseñador comercial que es a la vez un diseñador «culto», que emplea los hallazgos de la vanguardia con fines publicitarios. Más tarde el movimiento será inverso. A partir del *pop* la plástica y el diseño «cultos» se aprovechan de la inventiva extraordinaria y muy original desarrollada por la publicidad y otras zonas de la cultura «de masas». Por supuesto, sólo esbozo las líneas directrices de un esquema muy general. En la práctica hubo una compleja red de influencias e interacciones.

EL «COMUNISMO DE GUERRA»

Mi propósito es sólo caracterizar el diseño gráfico de la Revolución de Octubre en este aspecto, en contraste con la corriente global. En Rusia los artistas y arquitectos de vanguardia, además de practicar un diseño gráfico «culto» muy sofisticado para sus libros, catálogos y carteles, intentan otro propagandístico abierto hacia las masas y urgido por cometidos prácticos de aguda significación social. No voy a insistir en las «ventanas de la ROSTA», ya analizadas, que casi fueron una manifestación «de masas» hecha por artistas de vanguardia sin hacer dejación de sus principios. En los años del «comunismo de guerra» hubo profusión de carteles, vallas, pancartas, etcétera que respondían a las necesidades propagandísticas y movilizadoras de aquel momento de lucha por salvar a la revolución frente a sus enemigos externos e internos.

Este tipo de trabajo retomó entonces «el dibujo satírico ruso del período de la revolución de 1905-1907 y recurrió a los medios de expresión del *lubok* popular ruso, a la ilustración, la caricatura y a diversas corrientes estilísticas».[169] Es la línea de creadores de corte tradicional, como Alexandre

Apsit (Petrov) y Víctor Deni, quienes a pesar de ser todavía más gráficos que diseñadores, estrictamente hablando, consiguen imágenes resumen y a veces tienen un mínimo de preocupación por la tipografía y por buscar una integración de los distintos factores.

Junto con ellos están vanguardistas como Mayacovski y Vladimir Lebedev, quienes trabajaban con un criterio de síntesis totalizadora, aprovechando las posibilidades de concisión desarrolladas por la plástica moderna, su dinamismo, y la simplificación simbólico-expresiva de la imagen y el color, ampliadas hacia los expedientes populares de la caricatura y el *lubok*, de los cuales se había alimentado antes la vanguardia; en este sentido era como una vuelta depurada a los orígenes. En una posición intermedia estaba Dimitri Moor, quizás el cartelista por antonomasia de la etapa del «comunismo de guerra», quien dentro de un lenguaje bastante tradicional consiguió imágenes-grito, de concentrado laconismo y gran efectividad, esforzándose en componer adecuadamente la tipografía y balancear los diversos elementos.

Un lugar aparte, por completo peculiar, ocupan los carteles, vallas, «ventanas de la ROSTA» y otras obras de *agit prop* hechas por los suprematistas durante el «comunismo de guerra». El ejemplo típico es el cartel de El Lissitski *Golpea a los blancos con un triángulo rojo,* de 1919. Estas obras potencian la tipografía al grado más alto que se había hecho nunca. Ella actúa allí como un elemento formal activo en la composición, a veces sin segregarse siquiera de la imagen, significativo no sólo por el mensaje de sus palabras sino por su total desempeño como elemento plástico. Los suprematistas intentan aprovechar las posibilidades de «comunicación universal» de su lenguaje, basado en formas geométricas simples, relacionando éstas de modo simbólico y sugestivo-perceptual con la actualidad política. El empeño de acción social de los vanguardistas rusos resalta en este intento de llevar la abstracción más radical a transmitir mensajes políticos. La obra de El Lissitski es paradigmática: los blancos, representados por un círculo blanco, son heridos por el triángulo rojo de la revolución, en un diseño tumultuoso de gran dinamismo, que convoca a la acción. No obstante, ya lo he señalado, aquello era si acaso propaganda para intelectuales, porque el «lenguaje universal» de la abstracción en la práctica era una codificación de iniciados. Más que por su utilidad propagandística —casi inexistente—, estas obras influirán por su dominio de las posibilidades intrínsecas del diseño.

DISEÑO DE LIBROS. EL LISSITSKI

La gráfica *art nouveau* se había distinguido en Rusia más por el trabajo en el libro que en el cartel, poco desarrollado y muy desigual antes de la revolución.[170] En especial los artistas del grupo Mundo del Arte hicieron una labor muy notable en las ediciones. Se ha dicho que el desarrollo integrativo de una «cultura del libro» —junto con igual tendencia en las artes escénicas— está en la base de la síntesis de las artes[171] ensayada en

el período revolucionario. De ahí que se destaquen también la temprana definición del diseño de libros y lo avanzado de sus concepciones.

En este campo El Lissitski lleva a cabo, al arranque de los años veinte, una labor única en el mundo. Una de sus creaciones más famosas es *Para la voz,* cuaderno de poemas de Mayacovski publicado en 1922.[172] Él solo constituye una revolución del diseño de libros. Es un cuaderno ilustrado, hecho exclusivamente con caracteres de caja, sin emplear grabados. Con mucha fantasía, dentro del más refinado gusto moderno, El Lissitski combinó caracteres de muy diverso tipo —aunque siempre sencillos, sin adornos— y formó figuras simples. En algunos casos compuso nuevos caracteres combinando líneas cortadas. Pero lo importante reside en el uso significativo de la tipografía: puede afirmarse que la tipografía misma constituye la ilustración de su propio texto. Mayacovski había escrito aquellos poemas, como su nombre lo indica, para ser declamados en voz alta, como poemas de agitación de masas. El Lissitski lo siguió con un diseño y una tipografía gritones, y empleó inusitadamente el índice de pulgar, como si se tratara de un diccionario, para que el recitador pudiera localizar con rapidez el poema requerido. La tipografía destaca los puntos de énfasis, el ritmo, las palabras claves... es el factor determinante de toda la concepción visual del libro, concepción que transcribe el contenido y la sonoridad de los versos.

Aún más radical es una obra anterior, el libro para niños *Los dos cuadrados,* diseñado en 1920 y publicado en 1922 en Berlín,[173] como el anterior. Es un «cuento suprematista de dos cuadrados en seis construcciones». Por medio de la conjunción de formas geométricas y tipografía se narra la historia de un cuadrado rojo y un cuadrado negro, en una alusión simbólica a la Revolución de Octubre. Es una aplicación narrativa del lenguaje plástico puro del suprematismo. Con esta fábula visual El Lissitski pretendía

> representar una idea elemental con medios elementales de modo que sea un estímulo al juego activo para los niños y un espectáculo para los adultos. La representación procede como un filme. Las palabras se mueven en los campos de fuerza de las figuras protagonistas: cuadrados. Los momentos plásticos generales y especiales sólo debían ser representados tipográficamente.[174]

Es uno de los libros más sofisticados que se hayan hecho nunca, a pesar de su pobreza material. En realidad no puede considerársele diseño gráfico sino una obra plástico-literaria, como una suerte de historieta abstracta creada integralmente por Lissitski. Pero experiencias como ésta ampliaban de manera muy notable las posibilidades en el uso de la tipografía, las formas geométricas y, en general, los recursos de base para el diseño gráfico.

Por supuesto, El Lissitski mismo aprovechará todo esto en su amplia labor como diseñador gráfico. Desde una fecha tan temprana como 1919 él desenvuelve ya una depuradísima ejecutoria de pleno diseño gráfico, muy avanzada sobre todo en la activación de la tipografía y la rigurosa integración.

Procuraba la absoluta correspondencia de la organización espacial y la tipografía con el contenido que se deseaba transmitir,[175] y aún llegaba a plantear el diseño como transformador de la literatura, ¡idea asombrosa!: «El libro nuevo exige un escritor nuevo.»[176] Su estilo se caracteriza por combinar los ejes dinámicos, la asimetría y la concentración de los elementos en la parte superior del plano, típicos del dinamismo espacial suprematista, con el pesado ritmo maquinista del constructivismo.[177] Su obra representa la mayor voluntad de síntesis de todos los componentes en un conjunto significativo.

LOS CONSTRUCTIVISTAS

Los años veinte fueron la edad de oro del diseño gráfico en Rusia, y la etapa en que esta actividad se define en su más alto grado de depuración. Se debe en gran medida a la labor de los constructivistas, quienes comienzan a trabajar en este campo desde 1923. Por un lado se ocupan de diseñar libros, catálogos de exposiciones, carteles y revistas culturales, es decir, actúan dentro del sistema «culto». Estos diseños son de un rigor extraordinario. En ellos se manisfiesta la concepción más completa, ortodoxa y acrisolada de la actividad de diseño gráfico, destacándose en primer lugar la obra de Rodchenko. Se caracterizan por el énfasis en una tipografía sobria, sin adornos, propia del aspecto maquinista general de los diseños, por el uso de la foto y el fotomontaje, con frecuencia cubriendo todo el plano, y, en general, por el mismo rigorismo racional de las proposiciones de diseño industrial y arquitectónico del productivismo. Los hermanos Stenberg, menos rigoristas, emplean el dibujo, a menudo con humor, en sus carteles para el teatro y, más tarde, para el cine. Se distingue además la actividad diseñística de Klutsis, Naumov y Alexei Gan, el teórico del constructivismo.

LOS CARTELES COMERCIALES DE LA NEP

Por otro lado los constructivistas, en primerísimo lugar Rodchenko, se encargan de hacer carteles para anunciar los productos de las empresas del Estado durante la Nueva Política Económica. Como sabemos, en este período de retroceso táctico se aplican formas monetario-mercantiles con el fin de estimular la economía devastada por la guerra, y en especial la agricultura. Se permiten pequeñas entidades capitalistas y el comercio interno es viabilizado en buena medida por particulares. Las empresas estatales debían autofinanciarse y eran responsables de su propia gestión. Uno de los objetivos de la NEP consistía en hacerles desarrollar la iniciativa económica. Estaban, por lo tanto necesitadas de realizar sus productos en el mercado, y la publicidad era un medio necesario para ese fin.

Mayacovski había trabajado intensamente en las «ventanas de la ROSTA» durante el «comunismo de guerra». En la nueva etapa se le ocurre que puede

hacerse un trabajo propagandístico semejante, ahora con el fin de popularizar los productos estatales entre los consumidores, cooperando al desarrollo de las empresas socialistas. Invita a Rodchenko —quien junto con El Lissitski diseñó todos sus libros publicados después de la revolución— y ambos emprenden en 1923 la tarea de hacer carteles publicitarios para los artículos de la economía estatal.

Se trata de un caso único en toda la historia de la publicidad y el diseño gráfico, y a la vez en la del arte y la literatura. El más destacado poeta de la vanguardia se une a uno de sus principales artistas plásticos y ambos acometen la creación colectiva de carteles comerciales. Imaginemos a André Breton y Max Ernst ocupados en serio en hacer anuncios reales de tetes o de cigarrillos. No dudo que los hubieran hecho, pero tomándolos como un acto surrealista, jugando seguramente con implicaciones freudianas alrededor de los tetes. Para ellos sería un retozo cultural, no una ocupación con miras prácticas muy concretas. Ninguna firma comercial les hubiera confiado el encargo. Para los rusos se trata de otro esfuerzo por llevar el trabajo creador a tareas prácticas de alcance social. Si Rodchenko había renunciado a pintar para dedicarse a la actividad «productiva» que hoy llamamos diseño, en este caso particular el paso llegaba un poco más lejos. No era sólo hacer diseño gráfico, sino diseño comercial: vender cerveza y zapatos de goma. Pensar en el sofisticadísimo monje productivista que en 1913 había hecho ya dibujos abstractos a regla y compás, y antes de renunciar al arte había renunciado a la figuración, al color y a todo lo que no fuera el negro sobre negro, concentrado ahora en la misión de anunciar tetes, resulta un poco chocante.

Los productivistas, lo hemos visto, jerarquizaban al igual que Mayacovski las tareas prácticas muy por encima de la creación de «estructuras inútiles» propia del arte. No obstante, la propaganda comercial es algo que no parece casar muy bien con su ortodoxia «geométrica», su exclusivismo y sus proposiciones utópicas. El retroceso táctico de la NEP no armonizaba con la futurología ultraizquierdista del productivismo. Tal vez por eso Rodchenko trabajó en ella poco tiempo. Sin embargo, para Mayacovski no había problema. Se cuenta una anécdota de éste con un joven pintor que se avergonzaba de trabajar para la publicidad. El poeta lo conminó para que firmara la etiqueta que hacía para envases de vegetales: «Le aseguro que tiene más valor que todas sus obras.»[178] Lo cierto es que ambos integraron un dúo formidable, que se complementaba con gran eficacia.

La estructura típica de estos carteles extraordinarios[179] consistía en una imagen dibujada a la manera de las «ventanas de la ROSTA», o sea, un dibujo caricaturesco, de formas sintéticas, en cierto sentido dentro de la tradición popular del *lubok,* pero más como un muñequito actual de historietas; con ella se integraba una tipografía constructivista depuradísima, muy legible y activa en la composición, que llevaba el cuño de Rodchenko. Éste también determinaba la estructura rigurosa. Los textos eran en verso, a veces irónicos, siempre con humor. En ocasiones la imagen no era dibujada, sino fotográfica. Todo se integraba con mucho profesionalismo diseñístico, arrojando un resultado de gran modernidad, alegremente reclamador

y muy extraño: por un lado tienen el rigor racionalista del constructivismo, por otro, el carácter popular de las «ventanas de la ROSTA»; por un lado el acabado como hecho a máquina, por otro, la espontaneidad del dibujo de historieta; por uno la exacta adecuación funcional, por otro, la frescura humorística. Era el Rodchenko letrista de las portadas de la revista *LEF* unido al Mayacovski casi *kitsch* de las «ventanas». Al parecer, éste desarrollaba los temas y a menudo concebía el boceto, además de componer los versos.[180] Estimo que también hacía los dibujos. Rodchenko sin lugar a dudas, se encargaba de la tipografía, y pienso que armonizaba el color, integraba el cartel y lo armaba en todos sus detalles. Hay algún muñeco hecho en forma constructivista que tal vez fue un pecado secreto del monje, por ejemplo en el cartel de los tetes.[181] La solución de éste es típica. A todo lo largo de la ancha boca del muñeco, muy esquemático, se reproducen todos los modelos de tetes fabricados por el anunciante. El texto dice:

Mejor tete no ha sido ni será
hasta los cien años lo chuparás

Para mí estos carteles son importantes por varias razones. El escritor que había revolucionado la poesía, uno de los poetas más originales del siglo, se unía con uno de los creadores más avanzados de todo el arte moderno con el fin de hacer publicidad comercial. Lo notable de esto no es sólo el gesto, que correspondía con la voluntad de ambos por llevar el arte a la vida práctica, aunque la gestión de ventas no ajustara muy bien con la clase de tareas que ellos soñaban para la creación en el socialismo, mas relacionadas con la orientación revolucionaria y la transformación del modo de vida. En definitiva, era también una tarea de la revolución que ellos acometían desinteresadamente. Lo más notable, lo verdaderamente importante, fue que lo hicieron con eficiencia. Lo cual significa que estos creadores «cultos» fueron capaces de dar respuesta a un cometido «de masas» de tipo más «banal». Es importantísimo porque constituye uno de los ejemplos mejor logrados del empeño de la vanguardia rusa por refuncionalizar el arte, en este caso no a través de un diseño voluntarista, impositivo o útopico, sino abierto a la inmediata eficacia entre las masas. Pero más aún por ser una experiencia ejemplar de ruptura consciente de las barreras entre distintos sistemas estético-simbólicos.

Si el diseño gráfico de un Cassandre es una incoporación de los hallazgos de la vanguardia artística a la publicidad comercial, los *affiches* de la NEP eran al unísono carteles comerciales y carteles «culturales». Tenían *slogans* en verso hechos para «pegar» en el público, tenían «muñequitos» del tipo de la «cultura de masas», pero a la vez poseían la más sofisticada composición gráfica, una tipografía depuradísima y activa en la comunicación del mensaje, un uso muy moderno del color, una integración dinámica de todos los componentes. En ellos Rodchenko podía ensayar sus búsquedas constructivistas sin ceder en el rigor, y a la vez ponerse al servicio eficaz de una función pragmática muy concreta. Este padre del diseño pudo llevar aquí sus ideas a resultados reales inmediatos. Hemos visto que a pesar de la brillantez avanzadísima de su inventiva, sus proposiciones de diseño indus-

trial pecaban de idealismo, de cierta rigidez racionalista, y quedaban desfasados con las condiciones de la realidad. Estos carteles que al parecer sólo hizo durante un año —Mayacovski continuará trabajándolos con Levin— son quizás la mejor plasmación práctica de sus planteos «productivistas», aunque, por paradoja, no armonizaran al dedillo con su filosofía.

Son también un ejemplo único de las posibilidades del trabajo en equipo de un escritor-dibujante y un diseñador gráfico. Pero sobre todo de un trabajo dirigido a la comunicación masiva *desde* el laboratorio de la vanguardia. Al discutir las «ventanas de la ROSTA» (ver pp. 175-178) vimos que quedaban a un paso de caer de lleno en el sistema estético-simbólico «de masas», pero no lo hacían por su basamento en parámetros del arte de vanguardia, que les permitía ser apreciadas también dentro del sistema «culto». En el caso de los carteles de la NEP, derivados de las «ventanas» por vía de Mayacovski, nos encontramos con una paradoja: por un lado se desarrollan los mecanismos del tipo «de masa» —son pura publicidad comercial—, llevándolos a un grado de depuración publicitaria muy avanzada, y por otro se desarrolla a la par un diseño gráfico «culto» riguroso. Son carteles hechos por gente del sistema «culto» que funcionan de modo masivo en respuesta a una necesidad utilitaria precisa, resultando asimilables en todos los sistemas. No es, como ocurre con frecuencia, que el sistema «culto» aprecie desde su óptica ciertos resultados de los otros sistemas. Se trata de creaciones del sistema «culto» hechas conscientemente para la comunicación global, lo cual es algo bien diverso. En el primer caso estamos ante una comunicación entre los sistemas: un especialista en publicidad hace un anuncio de perfume y este anuncio posee rasgos que pueden ser apreciados por un artista de vanguardia o un crítico de arte. En el segundo estamos ante una posibilidad de integración de los sistemas: un diseñador «culto» de vanguardia trabaja amplificando conscientemente sus recursos, provenientes de una experimentación cultural sofisticada, hacia un alcance masivo. La experiencia de Mayacovski y Rodchenko en estos carteles como otras de la Revolución de Octubre, nos hablan de un camino tendiente a superar la balcanización de nuestra cultura.

EL DISEÑO «CULTURAL»

Rodchenko continuó trabajando después en un diseño de revistas y libros culturales, así como en carteles de cine, es decir, en obras del ámbito cultural, más apropiado a su calvinismo que la propaganda comercial. En ellos potenció los recursos de la fotografía expresiva y el fotomontaje (que comenzó a emplear en 1923, varios años después que Heartfield), no sólo valiéndose de fotos ya existentes, sino haciéndolas él mismo al efecto, pues Rodchenko fue también uno de los padres de la fotografía moderna, llegando a desarrollar un «constructivismo fotográfico». El empleo de ella, la severidad cromática y la activación de la austera tipografía constructivista fueron sus recursos básicos, en un diseño que cultivaba la sobriedad y el máximo aprovechamiento de cada factor, ciñéndolos en una integración muy ajusta-

da. Los mejores resultados se acreditan a su desempeño como diseñador de las revistas *LEF* (1923-1925) y *Nuevo LEF* (1927-1928), consideradas «entre las obras más avanzadas y sorprendentes producidas en cualquier lugar durante los años veinte».[182] Su divisa gráfica era: «Un mínimo de gastos para un máximo de racionalidad.»[183] Se ubica en el espíritu del «Menos es más» de Mies van der Rohe, y preside también su labor en otras ramas del diseño.

Los hermanos Vladimir y Georgi Stenberg desenvuelven una obra muy peculiar en el cartel cinematográfico. Se valen de la foto, la tipografía activa y el dibujo, a menudo grotesco, con una soltura única. La inventiva, la imaginación, la diversidad de soluciones, dan aquí el tono, circunscribiendo el rigor constructivista a la estructura de base y al ordenamiento de la tipografía. Son creaciones bastante abiertas a una comunicación amplia, aunque menor que los afiches comerciales de la NEP. Los carteles cinematográficos de la Revolución de Octubre reciben, como por contagio, una gran influencia del cine. En el caso de los Stenberg es un influjo particular. En sus soluciones se manifiesta «el carácter inhabitual, la audacia de los escorzos, la expresividad de los primeros planos, las aproximaciones inesperadas en el montaje, propias de los filmes de Eisenstein y de Dziga Vertov»,[184] estilo que empleaban para anunciar cualquier película, no sólo la de estos directores, cuyo cine influyó además la fotografía de Rodchenko y el uso de ella en el diseño gráfico. El afiche cinematográfico ruso de los años veinte fue en general muy suelto y publicístico, y a la par fue uno de los campos más avanzados en la experimentación gráfica de vanguardia.

CONCLUSIONES

Quizás los mejores resultados del diseño gráfico se alcanzaron en el campo del libro, que sabemos contaba con una experiencia previa en el trabajo de los miembros del grupo Mundo del Arte. También, lo acabamos de ver, fue muy original el desempeño en el cartel y las revistas. Pero la actividad fue de una amplitud sin paralelo: hasta en 1922 se imprimió un estupendo sello suprematista diseñado por Nathan Altman. En un balance general los mayores aportes radican en ese logro de obras «cultas» experimentales de vanguardia, dirigidas con éxito a la comunicación masiva, para satisfacer necesidades sociales que convocaban a los flamantes diseñadores. El diseño gráfico de Octubre consiguió uno de los mayores avances en aquel empeño de la vanguardia «de izquierda» por unir el «arte» con la vida. Su trabajo siguió sintonizadamente la dinámica de la realidad, adecuándose con precisión a los objetivos y funciones que debía satisfacer: en el «comunismo de guerra», carteles directos de agitación y «ventanas de la ROSTA»; en la NEP, publicidad comercial. Pero todo dentro de una integración socioperceptual. Ésta, además, supo diferenciar y ajustar sus recursos en cada caso concreto, diseñándose de modos específicos y diversos un libro de poemas, un cartel de teatro, una pancarta revolucionaria o un anuncio de cerveza.

En todo este cometido, el diseño gráfico de Octubre consigue un rigorismo funcional y técnico-constructivo que no afecta la frescura, el desembarazo y la espontaneidad de sus imágenes. A menudo el racionalismo moderno se conjuga con elementos de tradición popular, que le brindan con frecuencia dimensiones humorísticas, pintorescas, vernaculares, «de masas». Si mantienen la severidad acrisolada de los diseños de revistas del Bauhaus o del neoplasticismo, carecen en cambio de su frialdad mecanicista. La razón, por supuesto, es la energía del diseño gráfico ruso hacia un esfuerzo social al fuego de la revolución. Dentro de todo este rumbo pudiera hablarse de una línea de diseño moderno que salvaba del «exclusivismo» del «o-o», del «cosmopolitismo aburrido» y otros males que han provocado la reacción postmoderna. Así, los vanguardistas rusos, además de efectuar la definición del diseño, realizaron obras concretas que, en virtud de su voluntad de acción masiva, se salvaron del esquematismo racionalista y mecanicista que tanto afectó las realizaciones concretas del movimiento moderno, y que establecieron su «estilo».

Se destaca el trabajo tipográfico, incomparable en su perspectiva histórica, que depuró al máximo la parte del texto, activándola al mismo tiempo y valiéndose de ella al máximo en la estructuración del plano. Otro rasgo característico es la potenciación simultánea de los ejes verticales y horizontales de la composición, propia del constructivismo, y el empleo frecuente de la diagonal, de raigambre suprematista. La presencia de la diagonal es típica de la conciencia visual del período revolucionario. La organización a partir de ejes diagonales crea una tensión dinámica en las formas, que chocan contra la estabilidad de los ejes ortogonales.[185] Segre ha comentado con respecto a la arquitectura:

> Esta persistencia de las estructuras formales complejas, de la presencia dinámica de la diagonal, el triángulo y las composiciones trapezoidales articuladas entre sí, intenta representar el marco ambiental cambiante y renovado que se indentifica con las nuevas formas de la vida social, así como también el inédito mundo de la técnica [...][186]

La aseveración es prolongable al dominio que nos ocupa, y está en la base de ese estilo dinámico que caracteriza a la gráfica de vanguardia en la Revolución de Octubre. Éste se encuentra en nexo con la renovación de formas, métodos y concepciones que la vanguardia «de izquierda» perseguía en todas las esferas para adecuarlos a la vida revolucionaria y a la sociedad del futuro:

> Las nuevas-formas-artísticas-para-una-sociedad-nueva son entusiásticamente demostradas en el uso de la tipografía variada y llena de desfachatez (para el énfasis en el texto), en los arreglos de palabras (para el impacto visual), y en los elementos geométricos no objetivos (para la clarificación y puntuación de las secciones del texto)...[187]

Otro rasgo importante es la utilización muy amplia e inventiva de la fotografía desde fecha bastante temprana. Y en rango principal la integración de los factores funcionales, técnicos, constructivos, estéticos y de comunicación, conjunta a la de los componentes visuales, concentrados en una síntesis informativa y movilizadora.

En esa conjunción de órbitas alcanzada en el diseño gráfico de Octubre hay un fundamento ético. Es muy conocida y aceptada la idea de Cassandre a propósito del cartel, que puede extenderse a todo el diseño gráfico:

> El cartel es sólo un medio hacia un fin, un medio de comunicación entre el comerciante y el público, algo parecido a la telegrafía. El cartel desempeña la parte de un funcionario telegráfico: él no inicia noticias, sólo las distribuye. Nadie le pregunta su opinión. Sólo se le exige brindar una clara, buena y exacta conexión.[186]

Son los mecanismos de la publicidad comercial. Los diseñadores gráficos de Octubre, en medio de una situación social muy diferente, jamás permanecían neutrales. Toda su obra fue de opinión, arrancada de una toma de partido. De ahí ese acento emocional que vibra en los trabajos e inclina la eficacia de sus resultados de comunicación y su amplitud cultural. Las tareas de propaganda revolucionaria se cumplían con la mente y la sensibilidad, pero ante todo con un corazón comprometido. Aún en los diseños comerciales, cuando Mayacovski y Rodchenko recomendaban la cerveza fabricada por las empresas socialistas, lo hacían convencidos de que era la mejor cerveza del mundo. No por su calidad, sino porque anunciaban la cerveza hecha hoy por la sociedad del futuro.

NOTAS

1 Alexander Rodchenko y Bárbara Stepanova, ob. cit., p. 456.
2 Ibídem, p. 454.
3 Anatoli Strigalev, ob. cit., p. 262.
4 Citado por Tomás Maldonado: *El diseño industrial reconsiderado,* ob. cit., p. 39.
5 Citado por John E. Bowlt, ob. cit., p. 4.
6 Alfred H. Barr, Jr.; ob. cit., p. 36.
7 Harold Rosenberg, ob. cit., p. 58.
8 Vladimir Mayacovski: *Yo mismo,* en su *Mi descubrimiento de América,* Ciudad de La Habana, Editorial Gente Nueva, 1980, pp. 41-43.
9 Vladimir Mayacovski: «Orden número 2 a los ejércitos del arte», en sus *Obras escogidas,* ed. cit., t. II, p. 16.
10 Citado por Mario de Micheli, ob. cit., p. 309.
11 Ibídem, p. 308.
12 Piet Mondrian: *Plastic art and pure plastic art,* ob. cit., p. 127.
13 Camilla Gray, ob. cit., p. 244.
14 Margit Rowell, ob. cit., p. 108.
15 Mario de Micheli, ob. cit., p. 312.
16 Ilyá Ehrenburg, ob. cit., p. 153.
17 Citado por RoseLee Goldberg, ob. cit., p. 27.
18 Vittorio de Feo, ob. cit., p. 35.
19 Citado por RoseLee Goldberg, ob. cit., p. 37.
20 Citado en *Paris-Moscou,* ob. cit., p. 561.
21 Vittorio de Feo, ob. cit., p. 37.
22 Vladimir Mayacovski: *Mi descubrimiento...,* ob. cit., p. 162.
23 El dato lo da Vittorio de Feo, ob. cit., p. 37.
24 Ver p. 169.
25 Mijail Guerman, ob. cit., ed. rusa p. 17, ed francesa, p. 16.
26 Ilyá Ehrenburg, ob. cit., p. 153.
27 Szymon Bojko, ob. cit., p. 42.
28 Ilyá Ehrenburg, ob. cit., p. 59.
29 Hannes Meyer: «La realidad soviética: los arquitectos», ob. cit., p. 200.
30 Anatoli Strigalev: «Art et production», en *Paris-Moscou,* ob. cit., p. 262.
31 Un enfoque sobre el constructivismo en la arquitectura puede verse en Anatole Kopp, ob. cit., pp. 117-128.
32 Camilla Gray, ob. cit., p. 250.
33 Alfred H. Barr, Jr. ob. cit., p. 36.
34 John E. Bowlt, ob. cit., p. 5.
35 Margit Rowell, ob. cit., p. 108.
36 Ídem.
37 Citado por Szymon Bojko, ob. cit., pp. 11-12.
38 Ibídem, p. 24.
39 Margit Rowell, ob. cit., p. 108. Se refiere a Tatlin, pero el aserto es extensible a los diseñadores constructivistas.
40 Roberto Segre y Eliana Cárdenas, ob. cit., p. 94.
41 Hannes Meyer: «La arquitectura marxista», ob. cit., pp. 71-74.

42 Vittorio de Feo, ob. cit., p. 45.
43 Anatole Kopp, ob. cit., fig. 62.
44 N. P. Bilinkin: «Arquitectura soviética, 1971-1977», en *Arquitectura Cuba*, La Habana, año XXX, no. 346, enero de 1977, p. 34.
45 Roberto Segre: *Historia...*, ob. cit., p. 591.
46 Anatoli V. Lunacharski: «Fundamentos de la enseñanza artística», en su ed. cit., p. 191.
47 Roberto Segre, ibídem, p. 590.
48 Szymon Bojko, ob. cit., p. 18.
49 Ibídem, p. 21.
50 Szymon Bojko, ob. cit., p. 14.
51 *15 let sovetskovo iskustva*, Moscú, 1933, p. 140. Citado por Anatoli Strigalev: «Art et production», ob. cit., p. 262.
52 Camilla Gray, ob. cit., p. 244.
53 Ilyá Ehrenburg y El Lissitski: «Il blocco della Russia va verso la fine», introducción a *Objeto*, Berlín, no. 1, 1922, en *El Lisitskij...*, ob. cit., p. 336.
54 Szymon Bojko, ob. cit., p. 11.
55 Hannes Meyer: «La realidad soviética: Los arquitectos», ob. cit., p. 201.
56 Vittorio de Feo, ob. cit., pp. 42-43.
57 Roberto Segre: *Historia...*, t, II, p. 591.
58 Roberto Segre y Eliana Cárdenas, ob. cit., p. 93.
59 Roberto Segre: *Historia...*, ob. cit., t. II, p. 592.
60 Citado de la revista *SA (Arquitectura Contemporánea)* dirigida por Guinsburg y A. Vesnin, en Vittorio de Feo, ob. cit., p. 50.
61 Vittorio de Feo, ob. cit., p. 51.
62 Roberto Segre y Eliana Cárdenas, ob. cit., p. 93.
63 Vittorio de Feo, ob. cit., p. 51.
64 Ídem.
65 Roberto Segre: *Historia...*, ob. cit., t. II, p. 597.
66 Camilla Gray, ob. cit., pp. 249 y 252.
67 Puede verse una foto en Camilla Gray, ob. cit., p. 265, fig. 199.
68 La cual es acreditada con frecuencia al propio Tatlin.
69 Pueden verse reproduciones en Szymon Bojko, ob. cit., p. 23, y en *Paris-Moscou*, ob. cit., p. 267.
70 Anatoli Strigalev: «Art et production», ob. cit., p. 266.
71 Idem. Ver también Camilla Gray, ob. cit., pp. 250-251, y Margit Rowell, ob. cit., p. 100.
72 Syzmon Bojko, ob. cit., pp. 21-22.
73 Roberto Segre: *Historia...*, t. II, p. 592.
74 Roberto Segre y Eliana Cárdenas, ob. cit., p. 94.
75 Anatoli Strigalev: «Art et production», ob. cit., p. 258
76 Szymon Bojko, ob. cit., p. 22.
77 Fernando Salinas y Roberto Segre: *El diseño ambiental en la era de la industrialización, Arquitectura*, La Habana, serie 4, no. 4, julio de 1972, p. 19.
78 Citado por Szymon Bojko, ob. cit., p. 12.
79 Anatoli V. Lunacharski: «Importancia del arte desde el punto de vista comunista», en su ed. cit., p. 172.
80 Citado por Roberto Segre y Eliana Cárdenas, ob. cit., p. 91.

81 Citado por Margit Rowell, ob. cit., p. 85
82 Citado por Tomás Maldonado: *El diseño industrial reconsiderado*, ob. cit., p. 38.
83 Tomás Maldonado, ídem.
84 Citado por John E. Bowlt, ob. cit., p. 4
85 Anatoli Strigalev: «Arte et production», ob. cit., p. 264.
86 Esto, además de evidente, era expresado a las claras en 1924 en la revista *Lef*: «Durante los próximos diez años, como mínimo, la producción soviética deberá contentarse con las artes aplicadas, única posibilidad habida cuenta del nivel técnico de la mayor parte de nuestras fábricas.» (Citado por Raymond Guidot: «Art et industrie, tradition et avantgarde», en *Paris-Moscou*, ob. cit., p. 246.)
87 Mario Coyula Cowley, ob. cit., p. 52.
88 Pueden verse reproducciones en I. Yasinskaya, ob. cit.
89 Ver Lidia Andreeva: «La porcelaine d'agit-prop», en *Paris-Moscou*, ob. cit., pp. 340-341.
90 Maurice Crouzet, ob. cit., p. 240.
91 Nadiezhda K. Kruspskaya: «La literatura predilecta de Lenin», en Vladmidir Ilich Lenin, ed. cit., pp. 291-292.
92 Alfred H. Barr, Jr., ob. cit., p. 35-36.
93 Idem.
94 Roberto Segre y Eliana Cárdenas, ob. cit., p. 92.
95 Alfred H. Barr Jr., ob. cit., p. 35.
96 Idem.
97 Pueden verse reproducidos en Vittorio de Feo, ob. cit., pp. 112-114 y 116.
98 Szymon Bojko, ob. cit., p. 21.
99 Anatole Kopp, ob. cit., p. 92.
100 Se refiere al VJUTEMAS.
101 Ilyá Ehrenburg, ob. cit., p. 153.
102 Vittorio de Feo, ob. cit., p. 38
103 Camilla Gray, ob. cit., p. 252.
104 Ver Lidia Pojarskaya: «El teatro ruso y soviético, 1900-1930», en *Paris-Moscou*, ob. cit., pp. 374-389.
105 Hannes Meyer: «La realidad soviética: los arquitectos», ob. cit., pp. 201-203.
106 Ver Vittorio de Feo, ob. cit., pp. 59-67; Anatole Kopp, ob. cit., pp. 200-220; y Fernando Ramón: *Ideología urbanística*, La Habana, Instituto Cubano del Libro 1973, pp. 76-82.
107 Anatole Kopp, ob. cit., p. 220.
108 Mario Coyula Cowley, ob. cit., p. 52.
109 Fernando Ramón, ob. cit., p. 79.
110 Roberto Segre: *Historia...*, t. II, p. 629.
111 Vittorio de Feo, ob. cit., p. 65.
112 Alfred H. Barr, Jr., ob. cit., p. 13.
113 Citado por Vittorio de Feo, ob. cit., p. 81.
114 Citado por Roberto Segre: *Historia...*, t. II, p. 642.
115 A continuación el texto de la resolución del Comité Central del Partido Comunista (Bolchevique) de la URSS del 23 de abril de 1932 «Sobre la reestructuración de las organizaciones artístico-literarias»:

1. El Comité Central consigna que en los últimos años, sobre la base de los considerables éxitos de la edificación socialista, se ha logrado un gran desarrollo, tanto cuantitativo como cualitativo, de la literatura y el arte.

Hacé algunos años, cuando en la literatura aún existía una influencia considerable de los elementos extraños, que se habían reanimado particularmente en los primeros años de la NEP, y los cuadros de la literatura proletaria eran débiles todavía, el partido contribuyó por todos los medios a la constitución y el robustecimiento de organizaciones proletarias especiales en el campo de la literatura y el arte, con el fin de reforzar las posiciones de los escritores y los trabajadores del arte proletario. En la actualidad, cuando ya han tenido tiempo de forjarse cuadros de la literatura y el arte proletarios y se han destacado nuevos escritores y artistas del seno de las empresas, fábricas y koljoses, el marco de las organizaciones artístico-literarias proletarias existentes (UAEPUS, AREP, AREJ) y otras es ya estrecho y pone impedimentos a la seria envergadura de la creación artística. Esta circunstancia origina el peligro de la transformación de dichas organizaciones, de medio para la mayor movilización de los escritores y artistas soviéticos en torno a las tareas de la edificación socialista, en medio de cultivo del aislamiento de círculo, de apartamiento de las tareas políticas de la época y de considerables grupos de escritores y artistas que simpatizan con la edificación del socialismo.

De ahí la necesidad de la oportuna reestructuración de las organizaciones artístico-literarias y de la ampliación de la base de su labor.

Partiendo de ello, el Comité Central del Partido Comunista (Bolchevique) de la URSS acuerda:

1) disolver las asociaciones de escritores soviéticos (UAEPUS, AREP);

2) reunir a todos los escritores que apoyan la plataforma del poder soviético y que aspiran a participar en la construcción socialista en una unión única de los escritores soviéticos, con una fracción comunista en ella;

3) realizar cambios análogos por la línea de las demás ramas del arte;

4) encomendar al Buró de Organización el desarrollo de las medidas practicadas para la aplicación de este acuerdo.

Incluida en Adolfo Sánchez Vázquez [antologador], ob. cit., t. II, p. 234.)

116 Vittorio de Feo, ob. cit., p. 83.

117 Roberto Segre: *Historia...,* t. II, p. 643.

118 Mario Coyula Cowley, ob. cit., p. 52.

119 Ídem.

120 Donald Drew Egbert, ob. cit., p. 55.

121 Citado en ídem.

122 Se ha dicho hasta que Mayacovski llegó a ser un «gran realista de la vanguardia socialista» (Péter Rényi, ob. cit., p. 64), y Morawski lo considera como tal, al igual que a Eisenstein, Vajtangov, Petrov-Vodkin y otras figuras de la vanguardia (Stefan Morawski: «Las vicisitudes del realismo socialista: una pequeña lección de historia que no debería ignorarse», en su *Fundamentos de estética,* Barcelona, Ediciones Península, 1977, pp. 278 y 279).

123 Ver Anatoli V. Lunacharski: «El realismo socialista» y «Sobre el realismo socialista», ambos en su ed. cit., pp. 524-575 y 576-582 respectivamente, y también como antecedente, en su artículo de 1931 «Líneas fundamentales del arte proletario», en Adolfo Sánchez Vázquez (antologador), ob. cit., pp. 229-233.

124 A continuación una bibliografía mínima asequible en español correspondiente a distintos enfoques de la concepción actual del realismo socialista: Mirta Aguirre: «Realismo y realismo socialista», en *Anuario L./L.*, La Habana, nos. 7-8, 1976-1977, pp. 3-37, y «Realismo, realismo socialista y la posición cubana», en su *Estudios literarios,* La Habana, Editorial Letras Cubanas, 1981, pp. 424-462; Vladimir Dnieprov: «La variedad de estilos en el arte realista», en Víctor Ivanov, ob. cit., t. II, pp. 179-266, y «En defensa de la estética realista», en Antonio Sánchez Vázquez (antologador), ob. cit., t. II, pp. 269-286; A. Egórov: «Por una

elaboración más profunda de la teoría del realismo socialista», en su ob. cit., pp. 344-356; Alexander Fadeyev: «Acerca del realismo socialista», en *Literatura Soviética,* Moscú, no. 5, mayo de 1964, pp. 157-165; Mijail Jrapchenko: *La personalidad del escritor,* Ciudad de La Habana, Editorial Arte y Literatura, 1984, pp. 256-287; Anatoli A. Kariajin: «El realismo socialista», en *Ciencias Sociales,* Moscú, no. 1, 1974, pp. 130-134, y en *Boletín de Traducciones,* La Habana, Centro de Documentación del Consejo Nacional de Cultura, año 11, no. 4 (5), noviembre de 1976, pp. 24-32; Lazar Koprinarov, ob. cit., 65-83; Dimitri Markov: «Bases teóricas de la práctica del realismo socialista», en *Literatura Soviética,* Moscú, no. 6, junio de 1976, pp. 123-130; «Riqueza estética del realismo socialista», en *Ciencias Sociales,* Moscú, no. 1, 1974, pp. 130-134; en *Boletín de Traducciones,* ed. cit., pp. 13-23; y «Síntesis literaria en el realismo socialista. Con motivo de las discusiones sobre la esencia estética del nuevo método artístico», en *Literatura Soviética,* Moscú, no. 9, septiembre de 1972, pp. 109-116, y en *Boletín de Traducciones,* ed. cit., pp. 33-47; Alexander Miasnikov: «Boris Suchkov: *Los destinos históricos del realismo.* Reflexiones sobre el método en el arte», en *Literatura Soviética,* Moscú no. 4, abril de 1975, pp. 153-156, Stefan Morawski, ob. cit., pp. 273-313; Leonid Novichenko: «Desarrollemos más audazmente la teoría del realismo socialista», en *Literatura Soviética,* Moscú, no. 12, diciembre de 1966, pp. 127-130; Alexander Ovcharenko: «El realismo socialista a la luz de los hechos (de la respuesta a Max Hayward)» en *Literatura Soviética,* Moscú, no. 4, abril de 1974, pp. 146-153; Vladimir Peskunov: «Conferencia sobre problemas del realismo socialista», en *Literatura Soviética,* Moscú, no. 7, julio de 1967, pp. 148-156; G. Petrosian, «Realismo es lucha contra el cliché», en *El Caimán Barbudo,* La Habana, no. 110, enero de 1977 p. 14; José Antonio Portuondo: «En torno al realismo» en su *Orden del día,* La Habana, Ediciones Unión, 1979, pp. 234-236 y «Sobre la estética marxista leninista», ibídem, pp. 73-98; María Poumier: «Realismo y socialismo», en *Revolución y Cultura,* La Habana, no. 69, mayo de 1978, pp. 20-26 y 67; Boris Riurikov: «El realismo socialista y sus refutadores», en *Literatura Soviética,* Moscú, no. 9, septiembre de 1962, pp. 150-158; I. Savranski: *La cultura y sus funciones,* Moscú, Editorial Progreso, 1983, pp. 230-241; Boris Suchkov: «Aspectos contemporáneos de la teoría del realismo socialista», en *Problemas del Mundo Contemporáneo,* Moscú, Academia de Ciencias de la URSS, no. 58, 1979, pp. 41-74; «Cambios en la vida, cambios en la literatura», en *Anuario L/L,* La Habana, nos. 3-4, 1972-1973, pp. 200-213; «El problema principal», en *Literatura Soviética,* Moscú, no. 12, diciembre de 1966, pp. 122-126; «El proceso literario mundial en la realidad contemporánea», en *Ciencias Sociales,* Moscú, no. 4 (6), pp. 135-146; Leonid Timoféyev: *Fundamentos de teoría de la literatura,* Moscú, Editorial Progreso, 1979, pp. 264-283 y 299-300, y «Sobre el realismo socialista (hojeando algunos libros nuevos)», en *Literatura Soviética,* Moscú, no. 3, marzo de 1972, pp. 92-97; Varios: «Los escritores soviéticos hablan del realismo socialista», en *Literatura Soviética,* Moscú, nos. 10, 11 y 12, octubre, noviembre y diciembre de 1966, pp. 146-151, 136-145 y 113-122, respectivamente, y *Realismo socialista en la literatura y el arte,* Moscú, Editorial Progreso, s. a.; Iván Volkov: «El realismo socialista», en *Cuba Socialista,* La Habana, no. 3, (19) marzo de 1963, pp. 83-96; Avner Zis: *Fundamentos de la estética marxista,* Moscú, Editorial Progreso, 1976, pp. 229-285.

125 Mirta Aguirre: «El realismo, el realismo socialista y la posición cubana», ob. cit., p. 441.

126 E. I. Savostianov: «La teoría del reflejo y la creación artística», en *La estética marxista leninista y la creación artística,* Moscú, Editorial Progreso, 1980, p. 159.

127 V. Tasálov, ob. cit., pp. 355-356.

128 «La calentura no está en la ropa. Repitamos que el realismo no consiste en reflejar las cosas de la realidad sino la realidad de las cosas; y cualquier vía estilística que conduzca a esto último, es válida.» Mirta Aguirre: «En torno a la expresión poética», en *Universidad de La Habana,* no. 195, enero de 1972, p. 27.

129 V. Tasálov, ob. cit., pp. 322-323.

130 Ibídem, pp. 323-324.

131 L. Stolóvich, ob. cit., p. 28.

132 V. Tasálov, ob. cit., p. 327.

133 Ídem.

134 Carlos Rafael Rodríguez: «Hablar sin perder el tiempo» (entrevista con Reinaldo González), en *El Caimán Barbudo,* Ciudad de La Habana, año 17, ed. 186, junio de 1983, p. 23.

135 Carlos Rafael Rodríguez: «Problemas del arte en la revolución», en *Revolución, letras, arte,* ob. cit., p. 73.

136 Citado por Roberto Segre: *Historia...,* ob. cit., p. 641.

137 Roberto Segre, ídem.

138 Carlos Rafael Rodríguez: «Hablar...», ob. cit., p. 23.

139 Ver un ejemplo de esta actitud hacia la tradición en Yu. Yuralov: «Herencia, tradición e innovación», en *Arquitectura Cuba,* La Habana, año XXXI, no. 349, marzo de 1978, pp. 26-35.

140 A. V. Riabushin: «La renovación permanente», en *Trama,* Quito, no. 27, s. a., pp. 77-78.

141 Sobre las tendencias de tipo postmoderno en la arquitectura soviética actual, ver ibídem, pp. 74-77.

142 N. P. Bilinkin, ob. cit., pp. 36-37.

143 Herbert Read, ob. cit., pp. 47-48.

144 S. Pazhtnov, ob. cit., p. 101.

145 Ver Kazimir Malevich: «El suprematismo como mundo de la no representación», en Mario de Micheli, ob. cit., pp. 433-446

146 Ibídem, p. 435.

147 Ibídem, p. 436.

148 Ibídem, p. 434.

149 Ibídem, p. 433. Artes «figurativas» es un contradictorio error de traducción literal. En español lo correcto sería artes «plásticas». El problema viene de que en ruso éstas se denominan *izobrazitel'nye iskusstva,* literalmente «artes representativas» o «artes figurativas» (ver nota de Desiderio Navarro en Anatoli V. Lunacharski, ed. cit., p. 190). Curiosamente, esta denominación ha llevado a veces hacia derivaciones ontológicas, vinculando la esencia de la plástica con la representación al universalizarse una particularidad de la lengua rusa.

150 Citado en Mario de Micheli, ob. cit., pp. 299-300 .

151 Sergio Benvenuto: *Estructura en las artes plásticas,* Ciudad de La Habana, Editorial Pueblo y Educación, 1980, p. 49.

152 Gillo Dorfles: *Constantes técnicas de las artes,* Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1958, p. 17.

153 Citado por V. Tasálov, ob. cit., p. 383.

154 Ídem.

155 Kurt Koffka: «Problems of art sicology», en *Art: a Brynmawr symposium,* Brynmawr, 1940, pp. 209-220. Rudolf Arnheim: *Art and visual perception,* Berkeley, 1954: *Visual thinking,* Berkeley, 1969; «Gestalt sicology and artistic form», en L. L. Whyte (antologador): *Aspects of form,* Londres, 1951.

156 Stefan Morawski, ob. cit., p. 86.

157 Ibídem, pp. 195-200, en especial pp. 197-198.

158 Herbert Read, ob. cit., p. 47.

159 Un buen resumen sobre la sicología de la *Gestalt* puede consultarse en Edna Heidbreder: *Psicologías del siglo XX,* La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1971,

pp. 245-278. Estos sicólogos abrieron el desarrollo de una orientación estética cuyo mejor representante es Rudolf Arnheim. Ver nota 155, capítulo VI

160 Citado por el propio Ilyá Ehrenburg, ob. cit., p. 58.

161 Reyner Banham: *Teoría y diseño...*, ob. cit., p. 182.

162 Camilla Gray, ob. cit., p. 243.

163 Verlo en Vittorio de Feo, ob. cit., p. 127.

164 Ver reproducciones en Camilla Gray, ob. cit., p. 264, fig. 196.

165 El Lissitski: «Proun», en *De Stijl*, no. V, 6 de junio de 1922, reproducido en *El Lisitskij...*, ob cit., p. 338.

166 Ibídem, p. 339.

167 Citado por Héctor Zumbado: «En busca de un cartel», en *Cuba*, La Habana, año IV, no. 39, noviembre de 1972, p. 58.

168 Robert K. Brown y Susan Reinhold: *The poster art of A. M. Cassandre*, Nueva York, E. P. Dutton, 1979, p. 2.

169 Nina I. Baburina: «L'affiche ruse et soviétique, 1900-1930», en *Paris-Moscou*, ob. cit., p. 354.

170 Ver Nina I. Baburina, ob. cit., p. 352; Dimitri V. Sarabianov, ob. cit., p. 42; Anatoli Strigalev: «L'art de propagande...», ob. cit., p. 332.

171 Dimitri V. Sarabianov, ídem.

172 Se reproduce íntegramente en *El Lisitskij...*, ob. cit., figs. 94-108.

173 Se reproduce íntegramente en *El Lisitskij...*, ibídem, figs. 80-91.

174 El Lissitski, ibídem, p. 164.

175 El Lissitski: «Topografía de la tipografía», en *Merz*, no. 4, de julio de 1923. Reproducido en *El Lisitskij...*, ob. cit., p. 349.

176 Ídem.

177 Camilla Gray, ob. cit., pp. 252 y 279.

178 Yuri Guerchuk, ob. cit., p. 176.

179 Pueden verse reproducciones en Mijail Guerman, ob. cit., figs. 236-240, tanto en la edición rusa como en la francesa, y *Paris-Moscou*, ob. cit., p. 361.

180 Yuri Guerchuk, ob. cit., p. 176.

181 Reproducido en Mijail Guerman, ob. cit., fig. 237.

182 Gail Harrison Roman: «Russian avant-garde book design», en *Flue*, Nueva York, vol. 2, no. 1, 1981, p. 5.

183 Citado por Nina I. Baburina, ob. cit., p. 354.

184 Nina I. Baburina, ob. cit., p. 356.

185 Gyorgy Kepes: *Language of vision*, La Habana, Cooperativa del Libro, 1961, p. 109.

186 Roberto Segre: *Historia...*, ob. cit., t. II, p. 603

187 Gail Harrison Roman, ob. cit., p. 5.

188 Citado por Robert K. Brown y Susan Reinhold, ob. cit., p. 2.

ÍNDICE DE NOMBRES

ÍNDICE